

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA

PALACIO ÁRABE DE LA ALHAMBRA

Estudio preliminar de Javier Ortega Vidal y Miguel Sobrino González

*(Edición ampliada con los dibujos preparatorios de las láminas,
conservados en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*

INSTITUTO JUAN DE HERRERA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

2007

ÍNDICE

Presentación IX

Nota de la edición XI

La Alhambra y la Escuela de Arquitectura 1

 Precedentes gráficos hasta 1850 2

 Monumentos arquitectónicos de España: la Alhambra de Granada 15

 En torno al siglo XX: Alhambra y Escuela. 28

 Epílogo gráfico: La Alhambra, la Acrópolis y el Escorial 30

Maquetas y vaciados de la Alhambra y el Generalife en la Escuela
de Arquitectura de Madrid 33

 Las piezas 33

 Una arquitectura ornamentada. 34

 El yeso 36

 Del yeso a la escayola 41

 El papel de los vaciados 44

Palacio árabe de la Alhambra

Javier Ortega Vidal

LA ALHAMBRA Y LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

Aprovechando los márgenes de ambigüedad en el significado de las palabras, se pretende estudiar aquí, además de la relación preferente entre la Alhambra y la Escuela de Madrid, un cierto panorama de las facetas del monumento como ejemplo y lección de arquitectura. En este sentido, este breve estudio renuncia de antemano a pretender una historia o interpretación del conjunto edificado, centrándose ante todo en identificar algunos de los momentos de «docencia» que han acompañado la significación del mismo a lo largo de su historia. Desde este planteamiento previo, la Escuela de Arquitectura no sería tanto una institución precisa, sino un ámbito de conocimiento en el que se tratarán de reconocer los diversos ensayos de destilación de las posibles enseñanzas del conjunto edificado y de sus vehículos de transmisión para el aprendizaje de la arquitectura.

Aunque se pueda pensar, en primera instancia, que el mejor vehículo de aprendizaje lo constituya el edificio en sí mismo considerado, no resultaría difícil demostrar que en la producción y transmisión del conocimiento de la arquitectura existen dos instrumentos o medios fundamentales cuales son la palabra y la imagen. Materia, palabra e imagen constituyen así una trinidad resonante en la que la vida del edificio, su discurrir en el tiempo, distaría de constituir una trayectoria unidimensional ceñida exclusivamente a su propia materialidad. Podríamos deducir entonces que la vida de un edificio es, al menos, trinitaria: su vida material, su vida verbal y su vida gráfica. Es a esta última a la que nos vamos a referir prioritariamente.

El cuaderno del Palacio Arabe de la Alhambra, perteneciente a la serie *Monumentos Arquitectónicos de España* es, ante todo y como resultado final, un conjunto de dibujos precedidos de un texto; la imagen y la palabra constituyen así sus materiales básicos. Desde las consideraciones previas hasta aquí enunciadas, nos encontramos ante una obra gestada en el ámbito de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, que no ha gozado de una especial atención hasta el momento; se trata de valorar por lo tanto un fragmento casi olvidado de la vida gráfica de la Alhambra, tratando de referir su posición y contenido tanto en la gran obra editorial como en la secuencia específica del monumento.

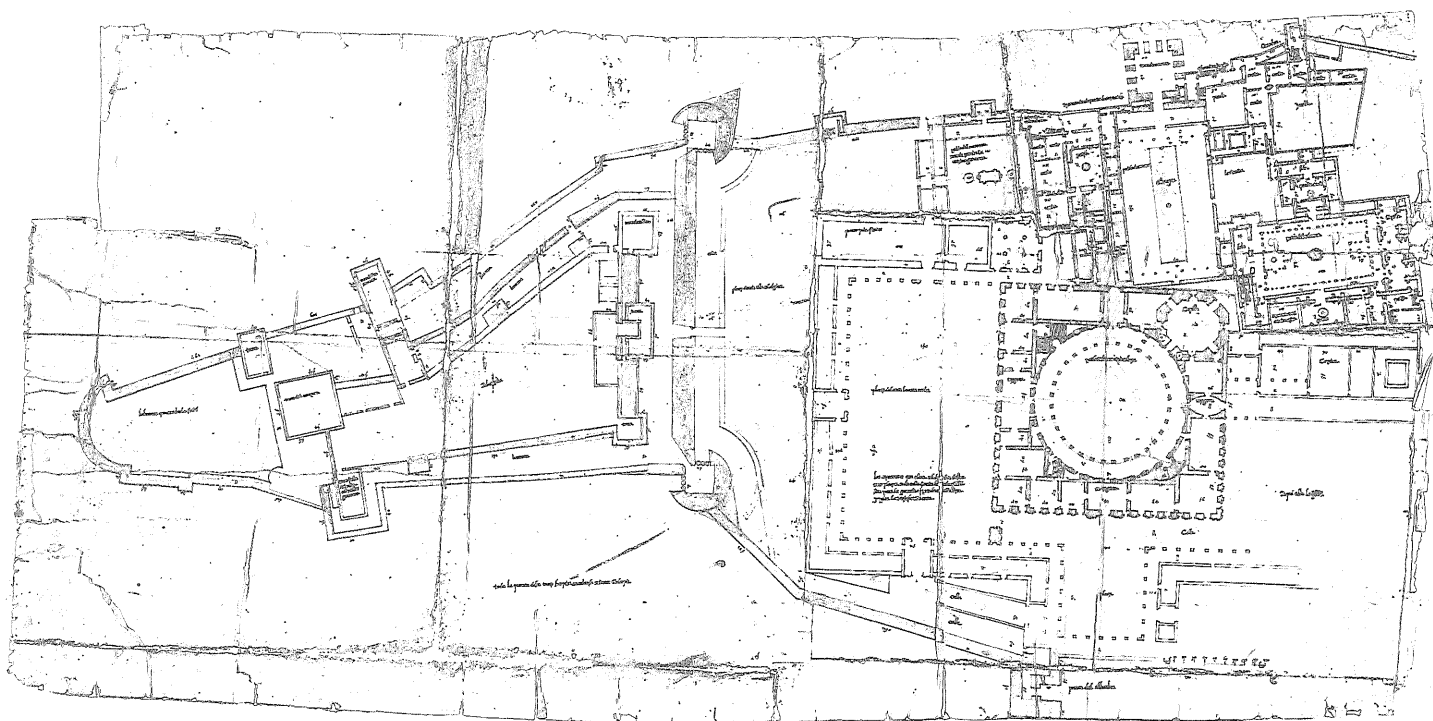
Sin ánimo de enredarnos en disquisiciones semánticas que cuestionen lo enunciado hasta el momento, convendría insistir no obstante en los matices del significado de las palabras para acotar el sentido de lo gráfico en la vida del monumento. Interesa aquí, ante todo, atender a la valoración prioritaria de los dibujos arquitectónicos de la Alhambra, renunciando a ciertos aspectos que, desde una consideración estricta, pertenecerían igualmente a su vida gráfica; es así que el sustrato etimológico de lo gráfico concierne ante todo a la finalidad de «describir», y que a tal finalidad sirven también las palabras y cualquier tipo de imagen. No obstante, dejando a un lado las descripciones verbales, en prosa o en verso, las vistas y las fotografías, se atenderá preferentemente al conjunto de plantas, secciones y alzados que han constituido lo que entendemos por la vida gráfica específicamente arquitectónica de la Alhambra.

Insistiendo en esta acotación coyuntural, que entiende que la documentación gráfica prioritaria para conocer y transmitir la arquitectura es aquella misma que sirve o pudo servir para definirla, sin renunciar, acto seguido o previamente, a utilizar o valorar cualquier otro tipo de imagen, idea o sugerencia literaria, nos quedaría por introducir una atractiva cuestión previa: ¿se utilizaron estos mecanismos de dibujo en la gestación del propio Monumento?

Precedentes gráficos hasta 1850

Mientras que muchos de los edificios reflejados en la serie *Monumentos Arquitectónicos de España* casi accederían por primera vez al ámbito aquí delimitado como vida gráfica del monumento, es preciso resaltar que en el caso de la Alhambra los dibujos aportados por la publicación tal vez tuvieron menor impacto, al constituir una parte más de una dilatada e intensa secuencia previa; pocos edificios de nuestro patrimonio asociarían tan intensamente y tan temprano su vidas material y gráfica¹. Aunque, como veremos, las primeras publicaciones específicas sobre la Alhambra se producirán a finales del siglo XVIII, se han conservado al menos algunos dibujos de los siglos anteriores que interesa comentar brevemente como parte de la secuencia prometida.

El primero es la fascinante planta del conjunto principal de la Alhambra conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid²; su fecha precisa y su autoría han sido objeto de ciertos debates, aunque su realización se puede acotar entre los quince años que transcurren entre 1528 y 1543, siendo lo mas cauto y probable asociar su autoría con Pedro de Machuca³. De cualquier manera, lo mas importante es que nos encontramos ante uno de los primeros dibujos de intervención en el patrimonio de nuestra historia; la «planta grande» del conjunto principal de la Alhambra representa la traza arquitectónica de lo ya existente, insertando literalmente —con otro fragmento de papel pegado—, el nuevo fragmento de arquitectura que se añade al conjunto. La distinción entre las fechas antes señaladas consistiría en distinguir si esto se hace como operación inicial de proyecto o si, como parece mas probable, se realiza para evidenciar y transmitir el efecto de la nueva inserción en el conjunto de partida.

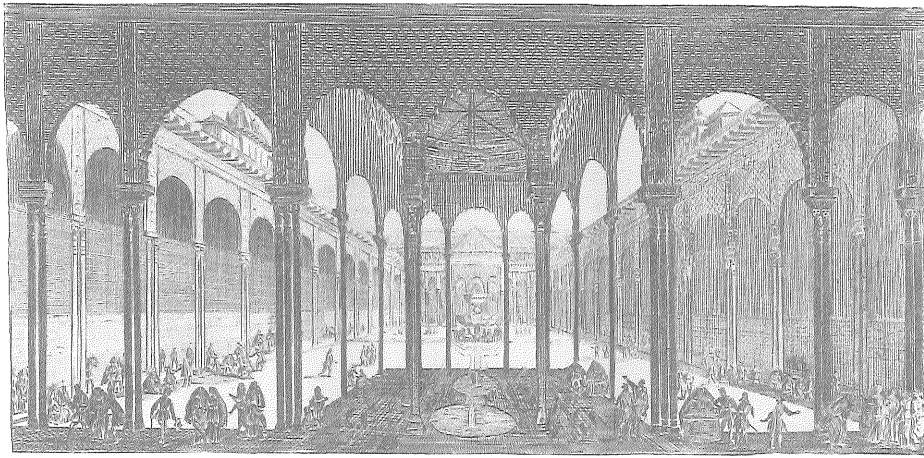


Plano parcial de la Alhambra de Granada, con la Alcazaba, la Casa Real Vieja y el Palacio de Carlos V. [Pedro de Machuca] 629 x 1300 mm. Biblioteca del Palacio Real de Madrid IX/M/242/2 (1).

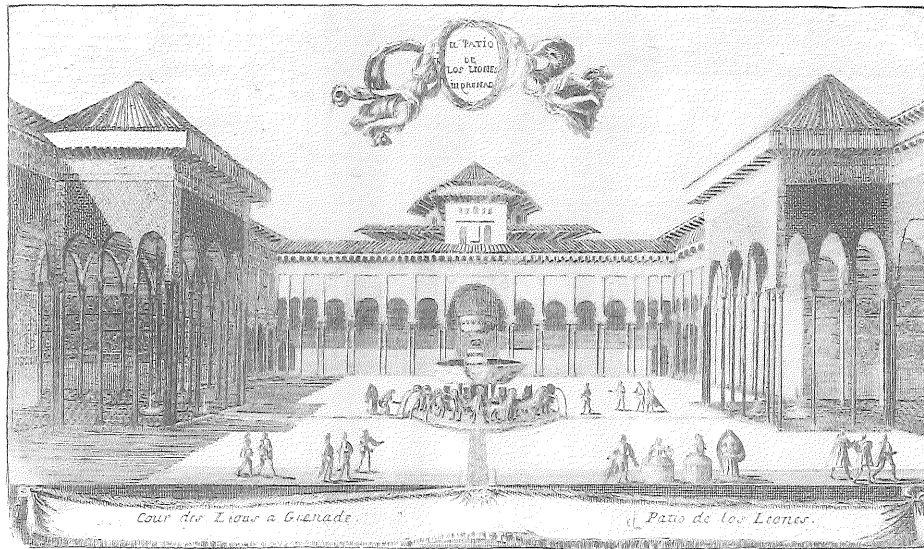
¹ Como ejemplo complementario, aunque con características muy diferentes, es oportuno citar aquí la peculiar vida gráfica y material del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Un panorama de óptica mas general sobre la aproximación gráfica al monumento se puede contemplar en GAMIZ GORDO, A.: *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Sevilla, Instituto de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla, 2001

² Ver *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid Patrimonio Nacional y Fundación Botín, 2001, en especial, el estudio de Delfín Rodríguez Ruiz «Las trazas del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada», p. 419 – 447, donde se encuentra además una actualizada bibliografía sobre el tema.

³ Podemos recordar en este punto la hipótesis de Tafuri sobre la posible autoría de Giulio Romano en lo que respecta a la traza del palacio. En este aspecto, la enigmática personalidad de Machuca suele cuestionarse por su condición de pintor y escultor. Se puede apuntar, en este sentido, el atractivo dibujo de levantamiento de unas casas en el entorno del Arco de Santa María de Madrid realizado por el aparentemente mediocre pintor y escultor Cristóbal de Villareal en 1548, conservado en la Chancillería de Valladolid, que evidencia las capacidades gráficas para representar la arquitectura de este tipo de artífices en el siglo XVI. Ver ORTEGA VIDAL, J.: «Una muestra del dibujo de la arquitectura en la España dorada», en *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Patrimonio Nacional y Fundación Botín, Madrid, 2001, p. 366.



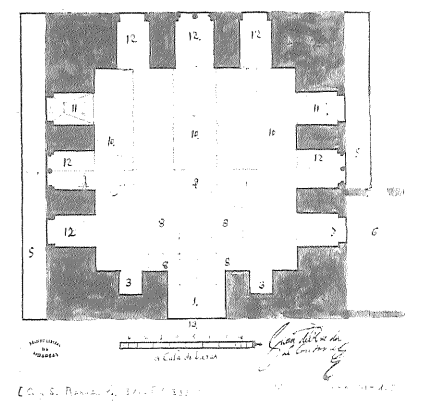
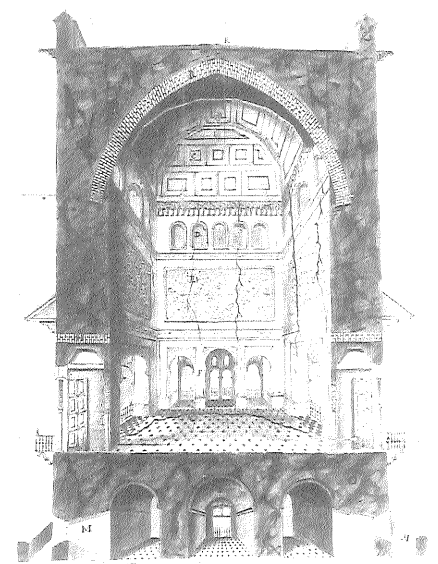
Vistas del Patio de los Leones en la obra *Veues d'Espagne*, de Louis Meunier, 1668.



Independientemente de estos aspectos, difíciles de precisar con mayor detalle ante los datos conocidos, el hecho es que el dibujo parece transmitir con intensidad tanto la valoración de la arquitectura nazarí existente, —aunque ya un tanto intervenida por diversas reformas de sus nuevos poseedores—, como la convicción en el nuevo fragmento en trance de ser construido. Desde criterios disciplinares específicos, el reflejo de lo existente supone uno de los primeros ejemplos conservados de un levantamiento planimétrico de cierta enjundia que —aunque con ciertas distorsiones en la relación entre los elementos, explicable por su difícil relación angular—, consigue transmitir con suficiente corrección los elementos y las relaciones del conjunto; esto es, lo que en términos actuales entenderíamos como su estructura formal. Sobre ella, el nuevo «sello imperial» se pega sobre la traza con una convicción que parece exenta de dudas. Frente a los extensos lamentos y debates posteriores sobre la violencia de tal inserción, la traza evidencia que los hechos estaban ya consumados en la primera mitad del siglo XVI. Tan sólo nos asalta una pequeña inquietud; en esta analogía entre realidad y dibujo ¿quedaría algo del antiguo y añorado conjunto previo debajo del papel del nuevo palacio?⁴

Tras la intensidad de los comienzos imperiales en Granada, los dos siglos siguientes van a conocer un dilatado periodo de languidez, tanto en la vida material de la Alhambra como en su correspondiente vida gráfica. Las nuevas estrategias centralizadoras de los Austrias en torno a Madrid y El Escorial van a relegar a Granada a un papel secundario, que se reflejará en la ralentización de las obras de la Catedral y de la Alhambra⁵.

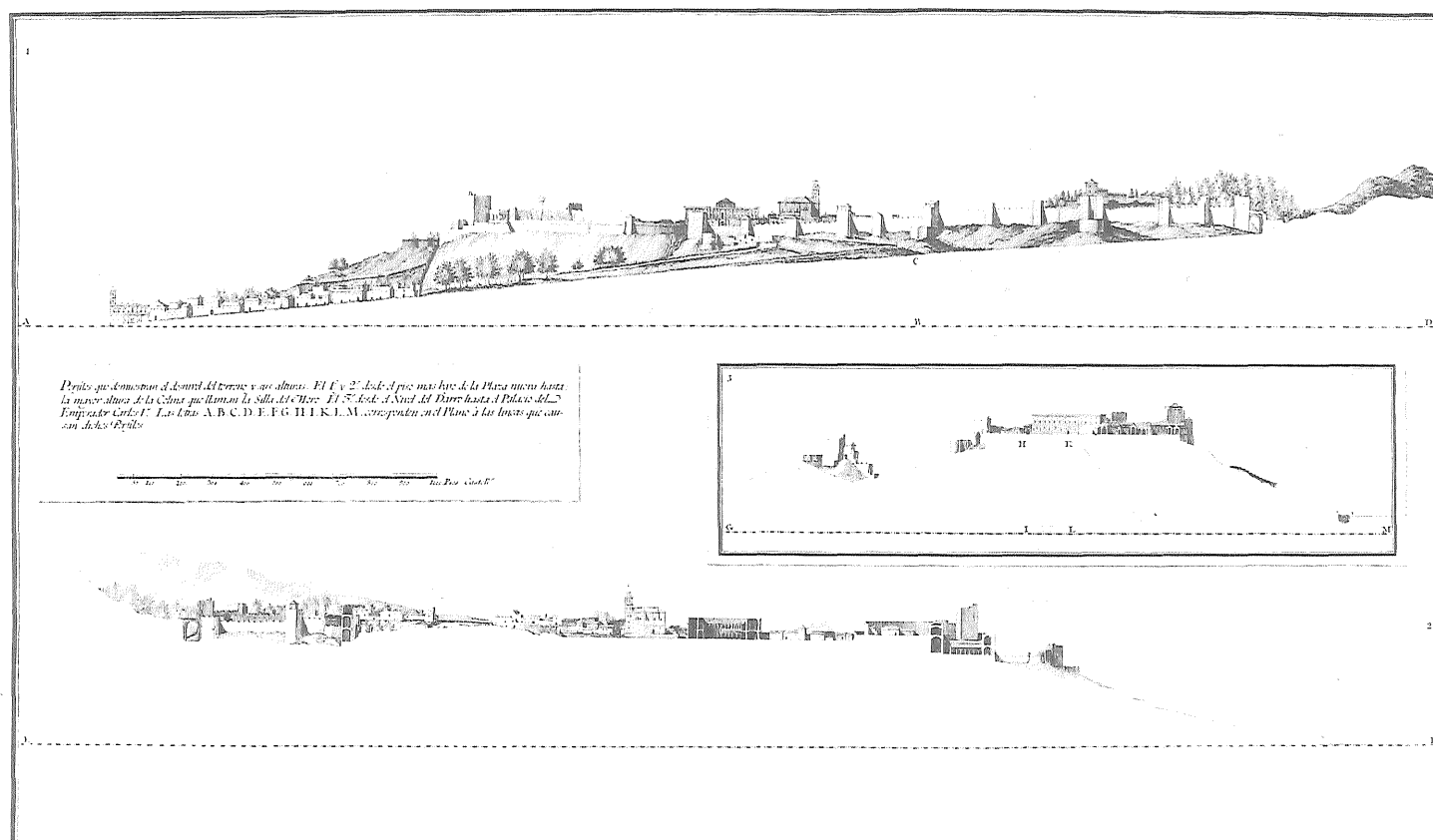
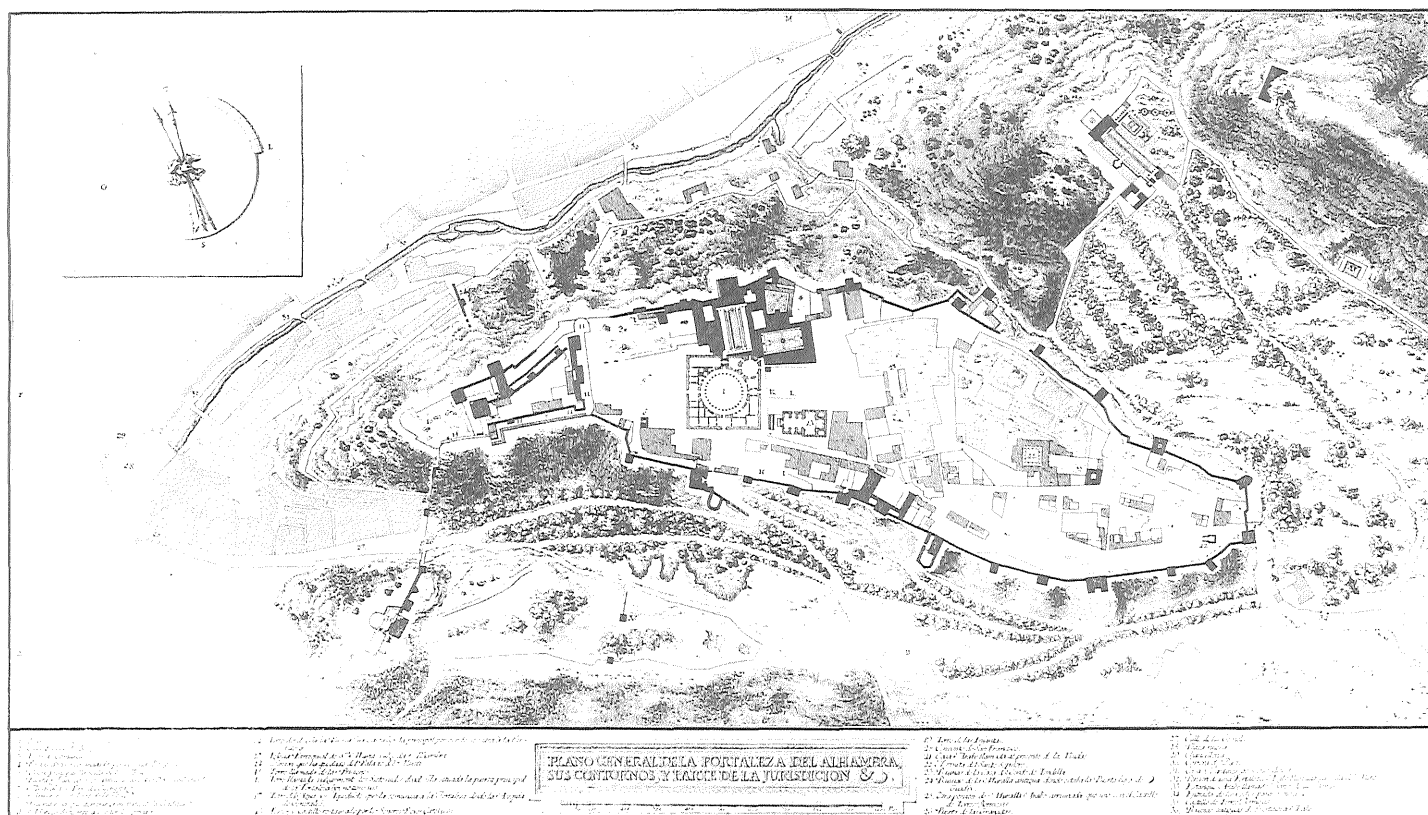
Aunque de tono menor, tienen cierto valor gráfico dos aportaciones de la segunda mitad del siglo XVII: las vistas del dibujante y grabador francés Louis



Sección y planta de la Torre de Comares o Salón de Embajadores. J. Rueda de Alcántara, 1686. Archivo General de Simancas. M. P. D. XIII-60 y XXXVIII-105.

⁴ Según me advierte Miguel Sobrino, parece ser que esta misma sensación de analogía entre el dibujo y la realidad también se la había planteado el arquitecto Enrique Nuere Matauco; sería interesante calibrar la posibilidad técnica de analizar el dibujo en este sentido.

⁵ En ésta, las únicas aportaciones de finales del siglo XVI se van a centrar en las modificaciones de Juan de Herrera sobre el palacio renacentista (simplificaciones del cuerpo central occidental y cubiertas emplomadas) y en la fallida aportación de la Iglesia de Santa María de la Alhambra. El resto de las actividades se reflejan en lánguidos informes que denotan la escasa actividad e interés en el conjunto.



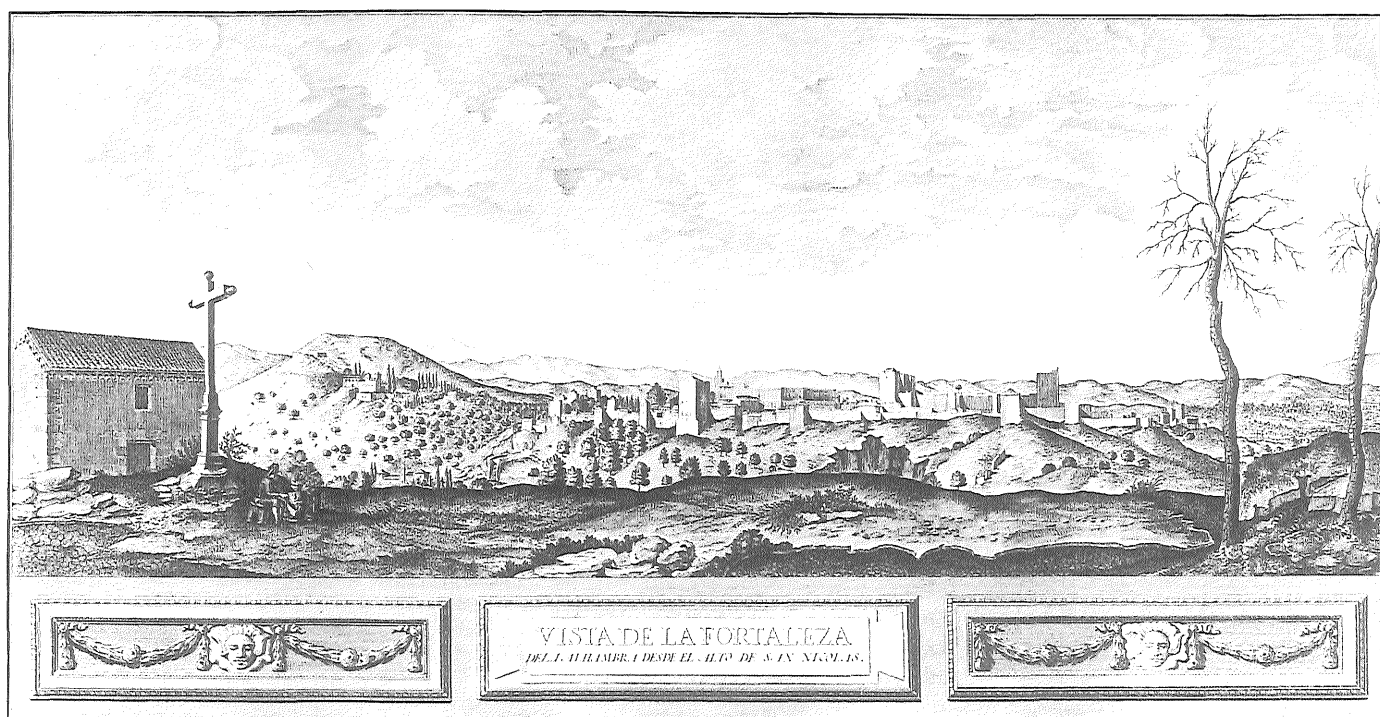
Plano general de la fortaleza de la Alhambra, sus contornos, y parte de la jurisdicción. Dibujo José de Hermosilla, grabado Juan de la Cruz, 1770. 392 x 660 mm. Lám. II de *Antigüedades Arabes de España*.

Perfiles que demuestran el desnivel del terreno y sus alturas. Dibujo José de Hermosilla, grabado Jerónimo Antonio Gil, 1768. 386 x 655 mm. Lám. III de *Antigüedades Arabes de España*.

Meunier⁶ de hacia 1668, y los dibujos producidos por el maestro granadino Juan Rueda de Alcántara en 1686. Aunque el reportaje visual del primero es mucho más extenso, se seleccionan aquí tan sólo las primeras imágenes «editadas» sobre el Patio de los Leones. En relación con las reparaciones efectuadas en el Salón de Embajadores, también denominado torre de Comares, la documentación gráfica consta de una planta y una sección; sin duda, el dibujo mas atractivo es el corte o perfil, a través del cual y con dos ámbitos de fuga se ensaya la descripción del espacio unitario superior y el basamento de bóvedas⁷.

⁶ MEUNIER, L.: *Veues d'Espagne*, Paris, Merle, 1668. Estas vistas serán ampliamente copiadas en diversas ediciones posteriores del siglo XVIII por Van der A, Bourgoing, etc.

⁷ Para mayores precisiones sobre este asunto en particular y sobre las intervenciones en la Alhambra en general, ver MUÑOZ COSME, A.: «Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada, 1492-1907», en *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 27, 1991, pp. 151-190.



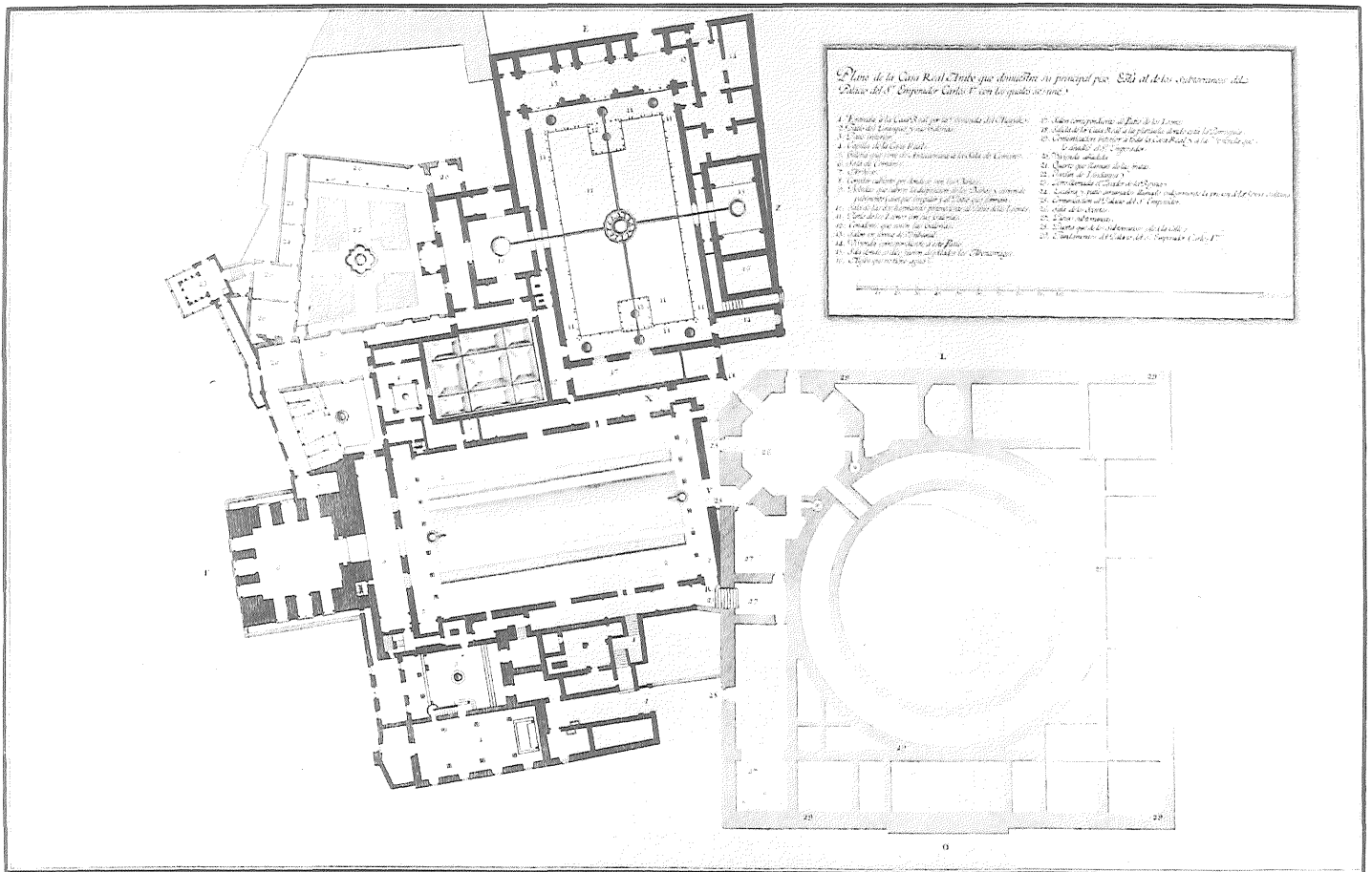
Llegamos así a la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el cual va a tomar por primera vez forma editorial una parte fundamental de la vida gráfica de la Alhambra. Esta se enmarca en el algo más amplio registro sugerido por el título de *Antigüedades árabes de España*⁸ que finalmente vieron la luz editorial en dos entregas los años 1787 y 1804. En consonancia con una nueva consideración historiográfica propia de los tiempos ilustrados, la iniciativa parte de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Frente a otras posibles alternativas en la elección de los modelos objeto del primer e intenso estudio oficial sobre nuestro patrimonio edificado, la Alhambra se erige en el auténtico protagonista de la publicación, cobijada bajo un título general que no corresponde con precisión a lo prometido; de hecho tan sólo la Mezquita de Córdoba se adjunta a la Alhambra como otra «antigüedad árabe», mientras que se incorpora con naturalidad al conjunto tanto el palacio de Carlos V como la Catedral de Granada.

Aunque el estudio apunta a una obra integral, parece fuera de duda que su mayor interés se centra en la aportación dibujada. Tras un primer ensayo de

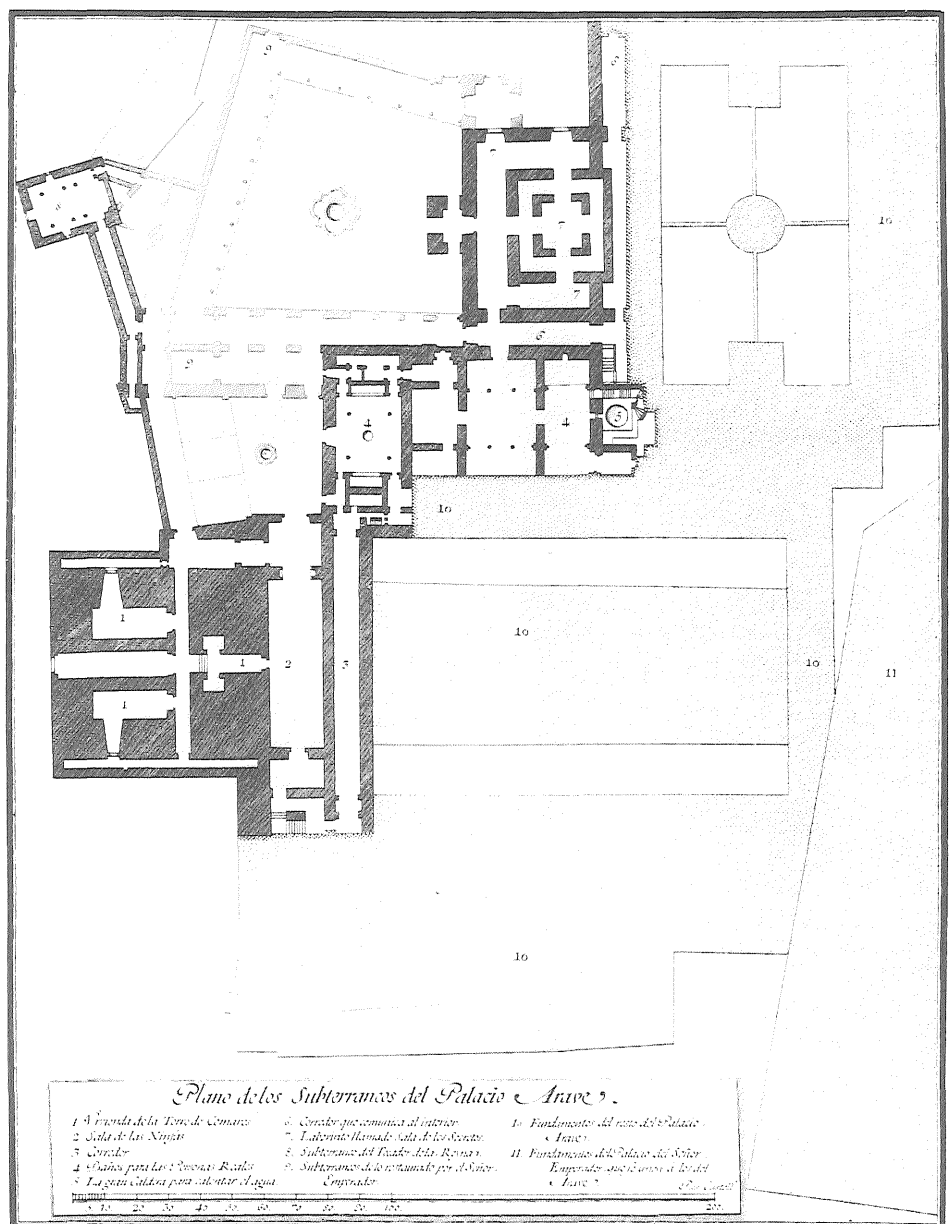
Vista de la Fortaleza de la Alhambra desde el Castillo de Torres Bermejas. Dibujo José de Hermosilla, grabado Francisco Mutaner, 1775. 390 x 660 mm. Lám. IV de *Antigüedades Arabes de España*.

Vista de la Fortaleza de la Alhambra desde el Alto de San Nicolás. Dibujo José de Hermosilla, grabado Vicente Galcerán, 1772. 346 x 688 mm. Lám. V de *Antigüedades Arabes de España*.

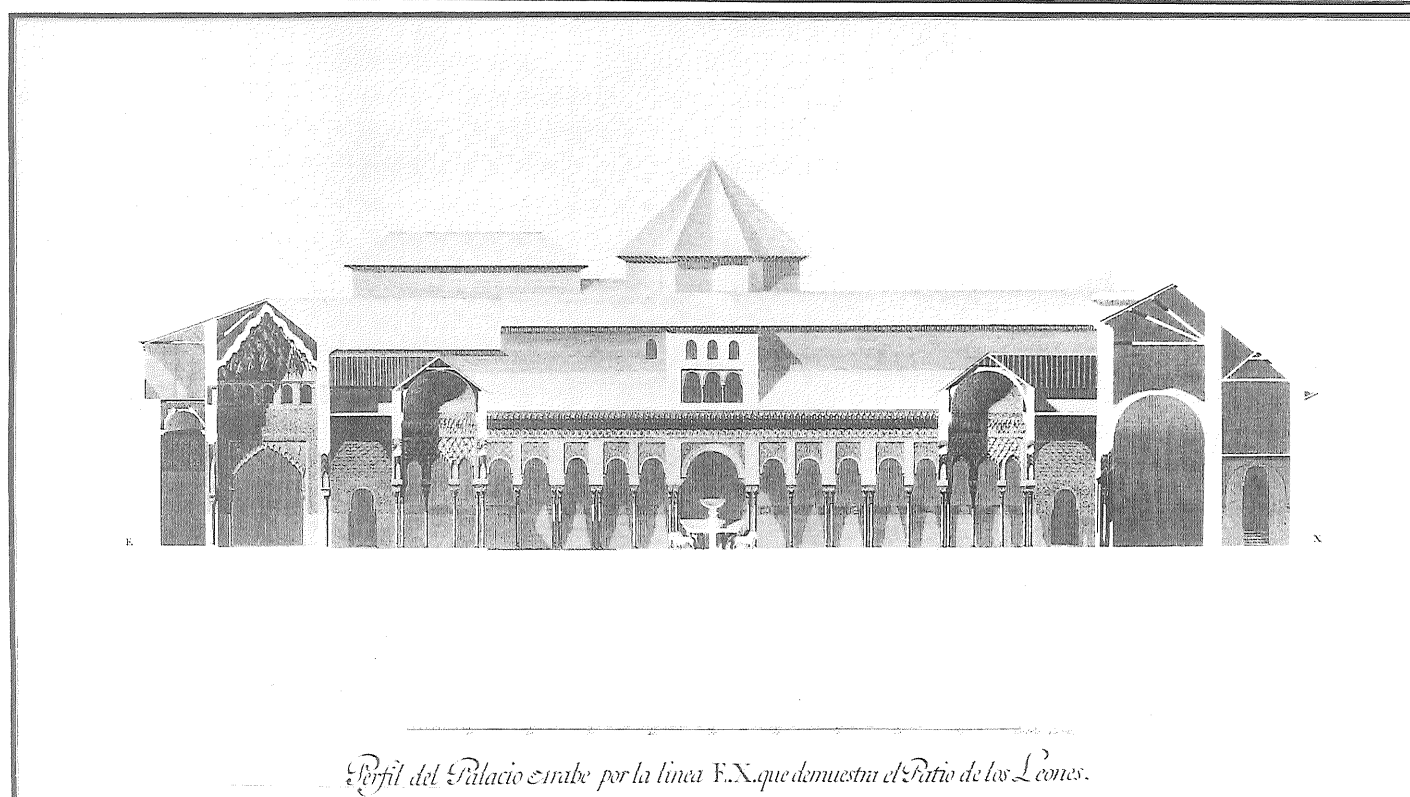
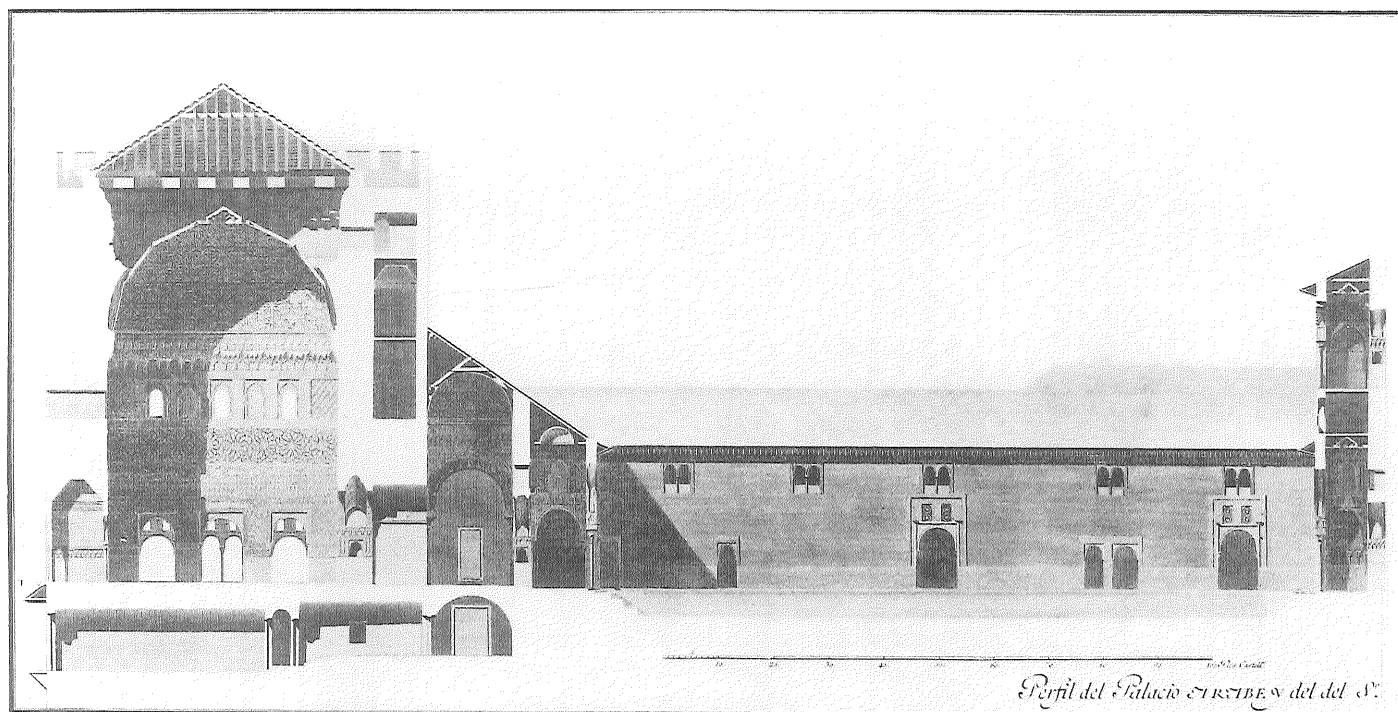
⁸ Sobre este asunto resulta fundamental el estudio de RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Arabes de España*, Madrid, Fundación Cultural C. O. A. M., 1992. También se puede consultar SANCHEZ DE LEON, M.A.: «La Academia y la revalorización de los estilos medievales (I). Significado y estudio de los dibujos preparatorios para el grabado», en *Academia* nº 85, 1997, pp. 299-343.



Plano de la Casa Real Árabe que demuestra su principal piso. Dibujo José de Hermosilla, grabado Tomás López, 1769. 431 x 680 mm. Lám. VI de *Antigüedades Arabes de España*.



Plano de los Subterráneos del Palacio Árabe. Dibujo José de Hermosilla, grabado Tomás López, 1769. 383 x 290 mm. Lám. VI.2 de *Antigüedades Arabes de España*.

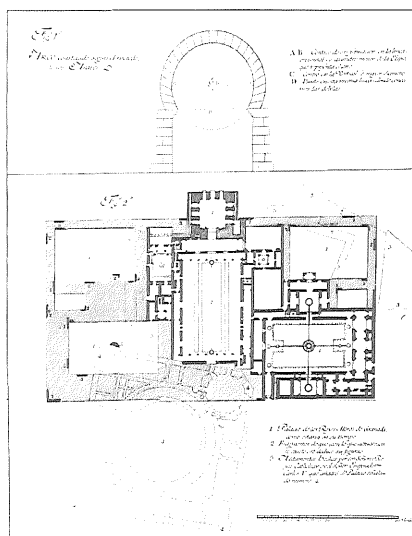


producción encargado al pintor y escultor Diego Sánchez Sarabia, una vez constatadas algunas limitaciones de sus envíos, la Academia comisiona a José de Hermosilla Sandoval (c. 1715-1776) para abordar con mayores garantías el ambicioso proyecto, incorporando en esta misión a los jóvenes y prometedores arquitectos Juan Pedro Arnal (1735-1805) y Juan de Villanueva (1739-1811). Entre el otoño de 1766 y la primavera de 1767, se realiza el viaje con la correspondiente toma de datos, a partir de los cuales se producirán la serie de dibujos y su posterior traslado a las planchas calcográficas, en un dilatado proceso de publicación de veinte años de duración.

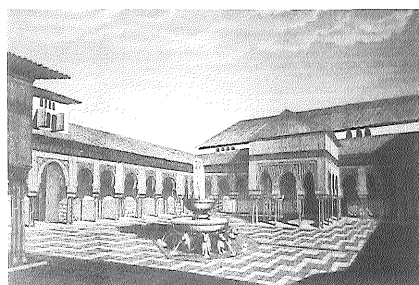
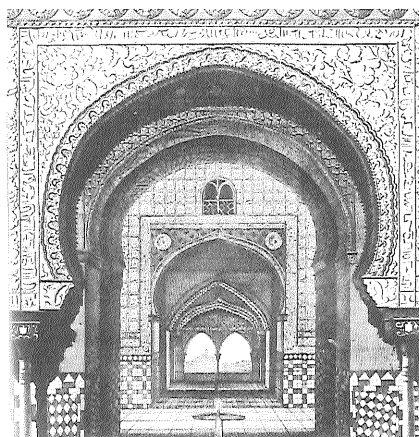
Entre los planteamientos iniciales debidos a Sarabia y las precisas instrucciones de la Academia, el resultado se traduce en una intensa narración gráfica de la Alhambra que se estructura al menos en tres escalas complementarias. La primera se centra en la consideración del conjunto desde un enfoque y actitud que hoy denominaríamos paisajística; aparece así la fascinante planta del recinto fortificado, complementada tanto por sus perfiles y alzados como por dos vistas del conjunto percibido desde zonas estratégicamente consideradas: el castillo de Torres Bermejas y el alto de San Nicolás. En una segunda escala de aproximación, las plantas principal y baja del núcleo palaciego se complementan con dos secciones principales que hilvanan en un caso el Palacio de Carlos V con la Torre de Comares a través del patio de la Alberca, centrándose la segunda en

Perfil del Palacio Árabe... Dibujo Juan de Villanueva, grabado por Joaquín Ballester, 1770. 419 x 779 mm. Mitad izquierda de la Lám. VII de *Antigüedades Árabes de España*.

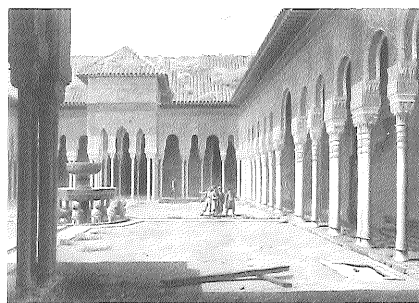
Perfil del Palacio Árabe por la línea E.X. que demuestra el Patio de los Leones. Dibujo Juan de Villanueva, grabado Joaquín Ballester, 1768. 406 x 708 mm. Lám VIII de *Antigüedades Árabes de España*.



Arco y reconstrucción en planta del palacio nazari. Dibujo José de Hermosilla, grabado Juan Moreno, 1773. 385 x 296 mm. Lám. X de *Antigüedades Arabes de España*.



El mirador de Lindaraja y el Patio de los Leones (court of the Lions in the Alhambra or Moorish palace in Grenade) en la obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* de Henry Swinburne, Londres, 1779.



El Patio de los Leones en la obra *Itineraire descriptif de l'Espagne*, de Alexandre Laborde, 1812, dibujo por Vauzelle y grabado por Dormier.

el corte longitudinal del patio de los Leones y sus estancias. Finalmente, aparece un conjunto un tanto desordenado de lo que podríamos entender como detalles (Fuente de los Leones, Puerta, Pilar de Carlos V, Capiteles, etc.) adjuntándose algunas aportaciones como la planta del Generalife. Si atendemos a la firma de los dibujos, resulta notorio que el gran peso de los trabajos lo asumió o capitalizó directamente Hermosilla, quedando Arnal encargado del Palacio de Carlos V, mientras que Juan de Villanueva se enfrentó directamente con el difícil asunto de dibujar los edificios nazaries.

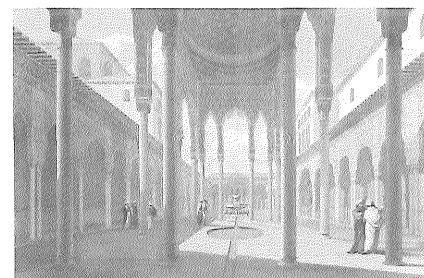
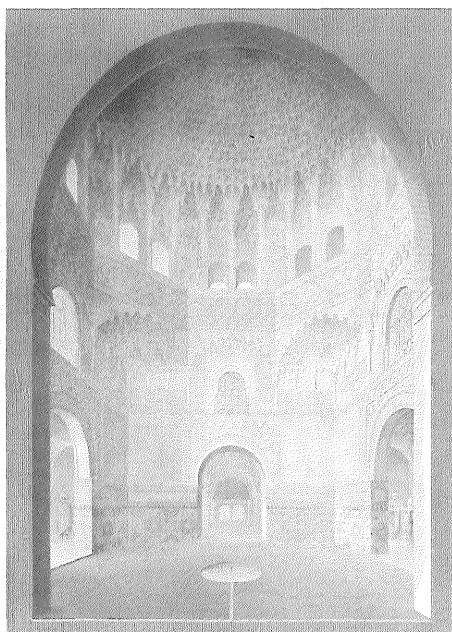
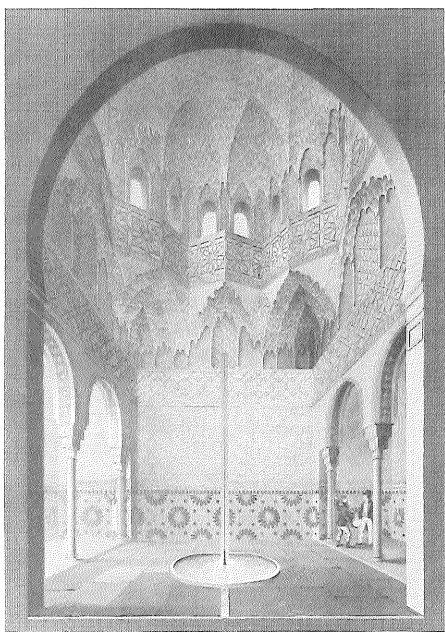
Si la aportación objetiva del conocimiento sobre el monumento propiciada por el dibujo parece incuestionable, cabría preguntarse sobre la posible lección de arquitectura emanada de la obra. En este sentido se podría distinguir entre el aprendizaje personal de los autores de los trabajos y la posterior irradiación a partir de su publicación. En lo que al primer aspecto concierne, resulta un cierto enigma preguntarse cuáles fueron las enseñanzas que Arnal y Villanueva obtuvieron de su misión, mas allá de su acceso al título de Académicos de Mérito que alcanzaron por la realización de su trabajo. Con respecto a la perspectiva personal de Hermosilla, es un asunto recurrente señalar su falta de comprensión del monumento delatada por su dibujo de reconstitución sobre la traza supuestamente original del conjunto nazari; en este dibujo, una silueta sospechosamente parecida a la traza de El Escorial se esfuerza por integrar en una unidad forzada lo que de otra manera parece que le resulta difícil de comprender. Suele aducirse en este asunto la posible huella en él dejada por su implicación previa en el levantamiento del Monasterio⁹. De cualquier modo, siempre que un dibujo esté correctamente realizado, podríamos apuntar aquí la posible escisión entre las enseñanzas sobre arquitectura revertidas al autor del dibujo y su potencial irradiación didáctica procurada a otros desde la propia autonomía de ese mismo dibujo.

En el caso de las *Antigüedades*, esta segunda faceta parece que produjo sus correspondientes efectos. Desde su publicación, el resto de las obras que trataron sobre el monumento ya tendían un punto de partida. No obstante, antes de continuar por esta senda de posibles continuidades y filiaciones gráficas, habría que introducir un nutriente paralelo en la vida gráfica de la Alhambra. Coincidiendo con el empeño de nuestros ilustrados, en la segunda mitad del siglo XVIII se inicia la fascinación romántica de procedencia británica, y casi al tiempo francesa, cuyo desarrollo fundamental se produce a través de la palabra mediante narraciones de diversos viajeros. Complementariamente al «Grand Tour» ceñido a la arquitectura clásica de Roma y Grecia, se inicia la alternativa oriental, que en el caso de España va a establecer su principal polo de referencia en Andalucía y fundamentalmente en la Alhambra. Dejando a un lado las obras de estricto desarrollo literario, podríamos referir con brevedad algún ejemplo en el que el dibujo supone aportaciones de interés a nuestra particular historia.

Ocho años antes de la publicación de nuestras *Antigüedades Arabes*, en 1779, aparece la obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* de Henry Swinburne (1743-1803). Aunque de desarrollo fundamentalmente literario, esta obra incorpora un conjunto de ilustraciones de cierto interés arquitectónico. Sin que se pueda buscar en ellas a cualquier precisión dimensional, proporcional o de detalle ornamental, no dejan de tener su atractivo pionero los dibujos de la Alhambra que se incorporan en esta obra. De hecho y a modo de ejemplo, tanto el patio de los Leones como la Sala de las Dos Hermanas, con el mirador de Lindaraja al fondo, acceden aquí por primera vez a la vida gráfica editorial¹⁰. Algo posteriores y un tanto híbridas resultan las obras de Alexandre Louis Laborde (1773-1842) político y arqueólogo que publica *Itineraire descriptif de l'Espagne* (París, 1809) con traducción española (Valencia, 1816) y *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (1818). En ellas y en lo relativo a la Alhambra son evidentes las copias casi literales de algunos de los dibujos de las *Antigüedades Arabes*, añadiéndose algunas novedades puntuales de interés arquitectónico.

⁹ Aunque aludidos en diversas ocasiones, este conjunto de dibujos del Monasterio de El Escorial finalizados y firmados en marzo de 1759 por los ingenieros Baltasar Ricaud y Bernardo Fillera, han sido «descubiertos» en fecha reciente en el Canadian Center of Architecture. Ver MARIAS, F.: «El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos», en *Reales Sitios* n° 149, 2001, pp. 2-19

¹⁰ Se podría matizar aquí el precedente de Meunier sobre el patio de los Leones. En este sentido, y como se había avanzado en nota anterior conviene referir las obras de Jean François Burgoing (1748-1811) militar y diplomático con estancias en Madrid en 1777 y 1792-93 que publica *Nouveau voyage en Espagne* (París, 1781) y *Tableau de l'Espagne Moderne* en 1805.

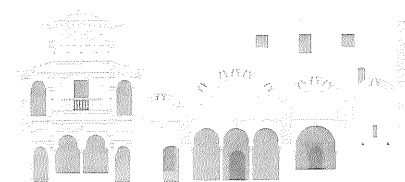
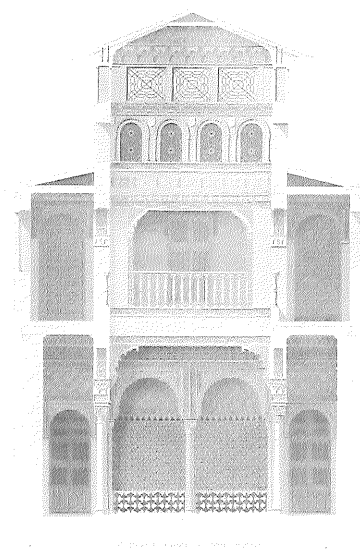


La Sala de los Abencerrajes y de las Dos Hermanas (izquierda) y Perspectiva del Patio de los Leones (arriba) en la obra *The Arabian Antiquities of Spain*, de James Cavanah Murphy, Londres, 1813 y 1815.

Una nueva aportación de cierto empeño gráfico se produce en la obra póstuma del arquitecto James Cavanah Murphy (1760-1814) publicada entre 1813 y 1815 bajo el título *The Arabian Antiquities of Spain*, que aporta un estudio introductorio realizado por Thomas Hartwell Horne (1780-1862). Esta obra es el fruto de una estancia del autor en Andalucía entre 1802 y 1809, complementada por el conocimiento y el manejo de la obra académica española como evidencia el propio título de la obra¹¹. Desde una específica e irreal atmósfera moriscogótica¹², los singulares dibujos manejan en parte las perspectivas frontales de alzados en profundidad (Patio de los Leones), siendo los mas interesantes una serie de esforzadas perspectivas, casi proto-axonometrías vistas desde abajo, que tratan de describir la intrincada estructura formal de las cubriciones de mocárabes de diversas estancias (Dos Hermanas, Sala de los Abencerrajes).

La década de los años treinta del siglo XIX va a conocer una gran difusión de obras de claro espíritu romántico que, aun a pesar de su indudable interés artístico e historiográfico, resultan algo tangenciales al enfoque disciplinar aquí planteado¹³.

Prácticamente en estos mismos años, entre 1836 y 1839, Philibert Joseph Girault de Prangey (1804-1892) publicaría igualmente su *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Grenade*. La polifacética labor de este autor, que rápidamente derivaría a la fotografía, consiste en el caso de Granada¹⁴ en una recopilación de dibujos de diversas procedencias, incluida la suya, que son



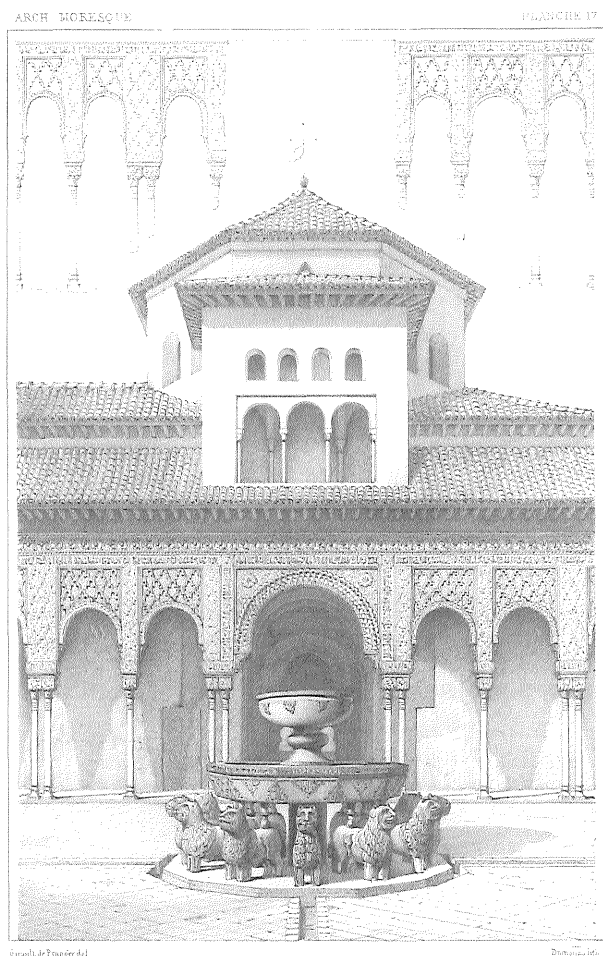
Sección general de la Sala de los Baños y detalle de la Sala de la Música en la obra *The Arabian Antiquities of Spain*, de James Cavanah Murphy, Londres, 1813 y 1815.

¹¹ Existe una reproducción relativamente reciente de esta obra, con traducción de Ana Martínez Vela: CAVANAH-MURPHY, J.: *Las Antigüedades árabes de España. La Alhambra*, Granada, Procyta, 1987. Creo que tiene interés transcribir una parte del texto de introducción del autor, pues revela sus razones, intenciones y vivencias al realizar esta obra, dice así: «Las interesantes aunque imperfectas descripciones de los restos del arte árabe, ... , provocaron en el autor un deseo ardiente de visitarlas. Por consiguiente, embarcó hacia España y llegó a Cádiz a principios de mayo de 1802; de donde siguió a Granada a través de la baja Andalucía. El alcaide de la Alhambra, deseoso que el conocimiento de sus espléndidos restos arquitectónicos fuera transmitido con precisión a la posteridad, servicialmente facilitó al autor el acceso a cualquier hora del día al palacio real, mientras estuvo ocupado en la agradable tarea de medir y dibujar sus trabajos interiores» y sigue, «Se dedicaron siete años seguidos a estos placenteros propósitos y desde el retorno del autor a Inglaterra en 1809, casi siete años mas se ocuparon totalmente en preparar la publicación de la presente obra».

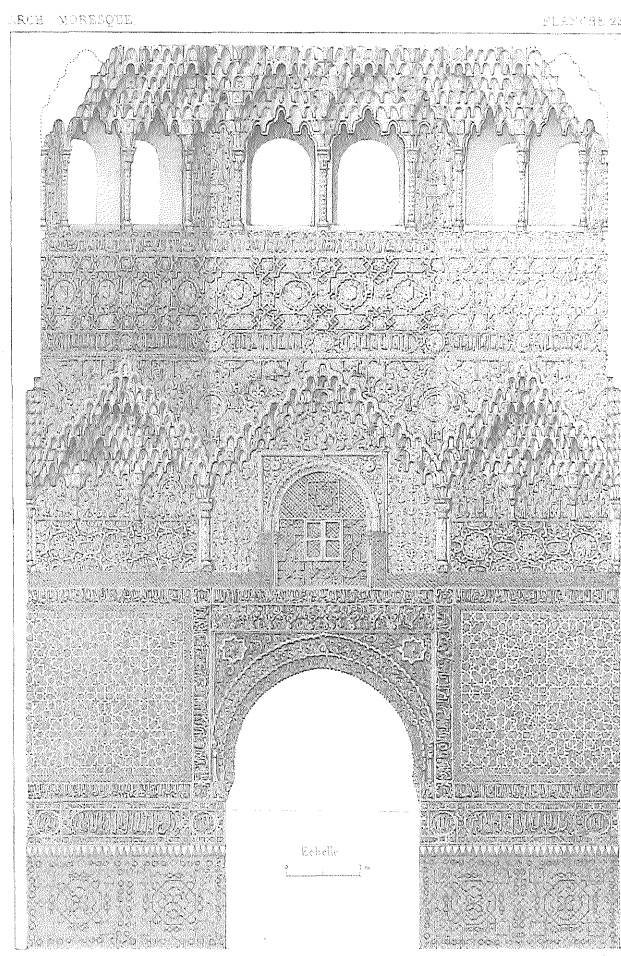
¹² Ver RAQUEJO, T.: *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 56-61 y 72-73

¹³ No obstante, resulta inquietante no referirse a las aportaciones gráficas del pintor, grabador y litógrafo John F. Lewis (1805-1876) - quien tras su estancia en España entre 1832 y 1834, publicaría en 1835 sus *Drawings of the Alhambra* y en 1836 *Lewis' Sketches of Spain an Spanish Character*-, o las de su amigo y colega escocés David Roberts (1796-1864) con quien coincidió en Granada y que igualmente publicaría con rapidez *The Tourist in Spain* en 1835 y *Picturesque Sketches in Spain* en 1837.

¹⁴ Ver la reciente reproducción: GIRAUT DE PRANGEY, J.: *Granada and the Alhambra, arab and moorish monuments of Cordoba, Seville and Granada*. Barcelona, Ed. Escudo de oro, 1999. La carátula de la edición de 1836 dice: *Memories of Granada and the Alhambra by Girault de Prangey, lithographs taken from paintings, plans and drawings made in the ground in 1832-33 by, Bichebois, Chapuy, Donjoy. J. Coignet, Hubert, Girault de Prangey, Joly, Monthelier, Sebastien, Roux, Turpenne, Villamin, Villeneuve. Figures by Bayot and Adolphe.*



Perspectiva del Patio de los Leones y sección alzado interior de la Sala de las Dos Hermanas en la obra *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Grenade* de Girault de Prangey, 1836-1839.



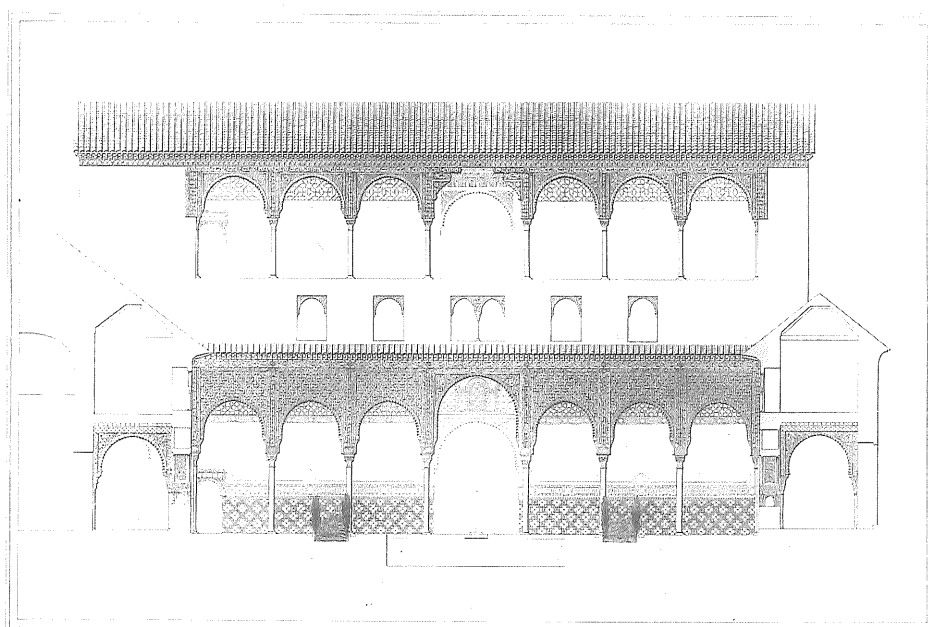
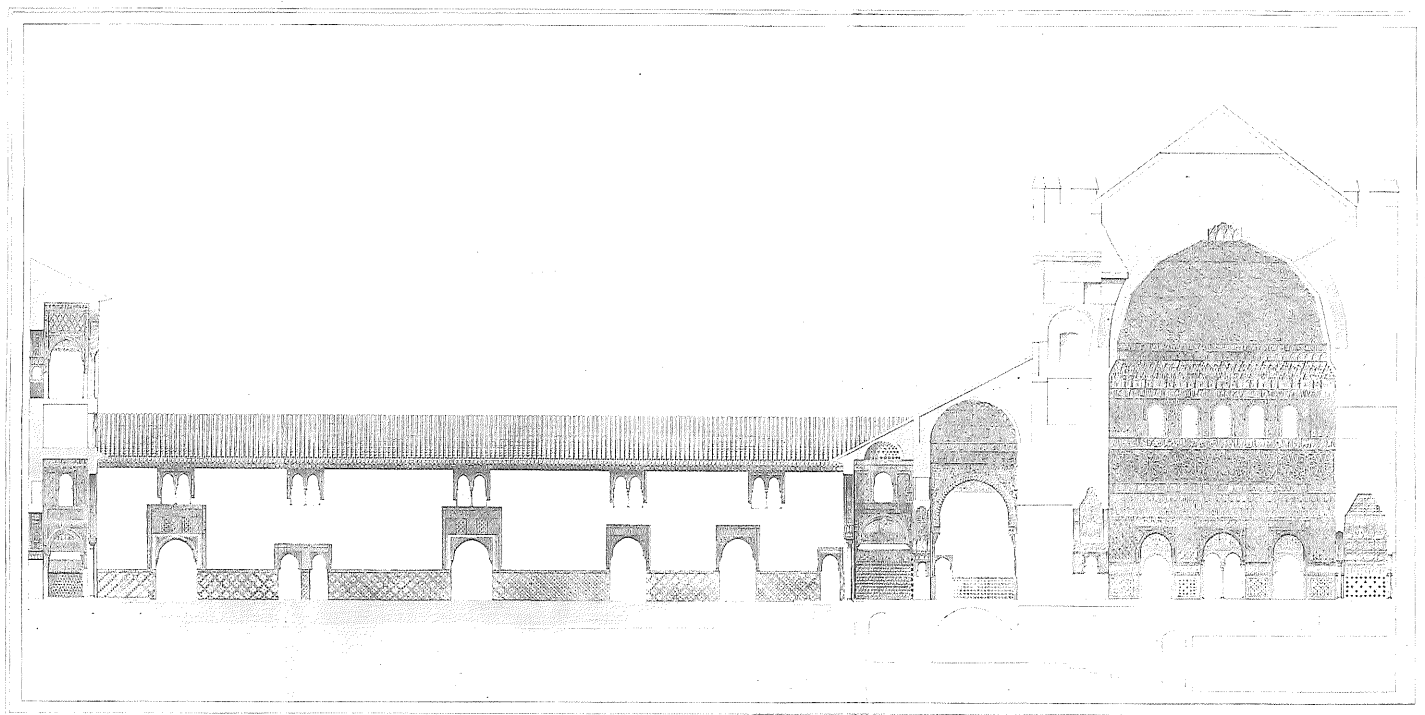
objeto de una edición litográfica conjunta. Existe así un claro predominio de las vistas de aire romántico, aportando complementariamente algunos dibujos novedosos específicamente arquitectónicos.

Llegamos así a la década de los años cuarenta, en la que va a coincidir el inicio de la gestación de la obra que tratamos de contextualizar en este estudio, con la gran obra gráfica de la Alhambra que se erigiría como culmen del proceso aquí esbozado y referencia ineludible para posteriores empresas gráficas; nos referimos al libro firmado por los arquitectos Jules Goury (1803-1834) y Owen Jones (1809-1874) *Plans, Sections Elevations and details of the Alhambra* publicado en Londres entre 1842, 1845 y 1849¹⁵.

En primer lugar, habría que observar las nacionalidades francesa y británica de los dos arquitectos, que parecen sintetizar así las aportaciones previas aquí apuntadas. El encuentro entre ambos se produce en Atenas, donde Goury trabajaba desde 1830 en relación con Gottfried Semper, investigando sobre el color de la arquitectura clásica. La intensa afinidad personal que surge de su encuentro se traduce en un periplo oriental durante 1833 por Egipto y Siria y Turquía, decidiendo desde allí viajar a Granada. Desde marzo de 1834, durante un período de seis meses, se dedican afanosamente a tomar datos en la Alhambra hasta que Goury fallece el 28 de agosto víctima del cólera morbo en la propia ciudad. Desde entonces Jones, como homenaje a su compañero, concibe la idea de rematar el trabajo iniciado, regresando a Londres para comenzar la estrategia de publicación; ante la necesidad de completar los datos tomados en la campaña inicial, vuelve a Granada en la primavera de 1837.

Como evidencia su título la obra de Goury y Jones es, ante todo, una pretendida visión disciplinar del Monumento en la que las plantas, las secciones y los alzados de la Alhambra, como emblema de la fidelidad y la objetividad procurada por el sistema expositivo, se erigen en el principal sustento de su discurso. Este planteamiento básico se complementa con una serie de atractivas perspectivas que pretenden transmitir una determinada información espacial, ambientada con personajes. De manera parecida a la narración gráfica de las *Antigüedades Arabes*, el desarrollo se estructura en diversas escalas; la lejana tan

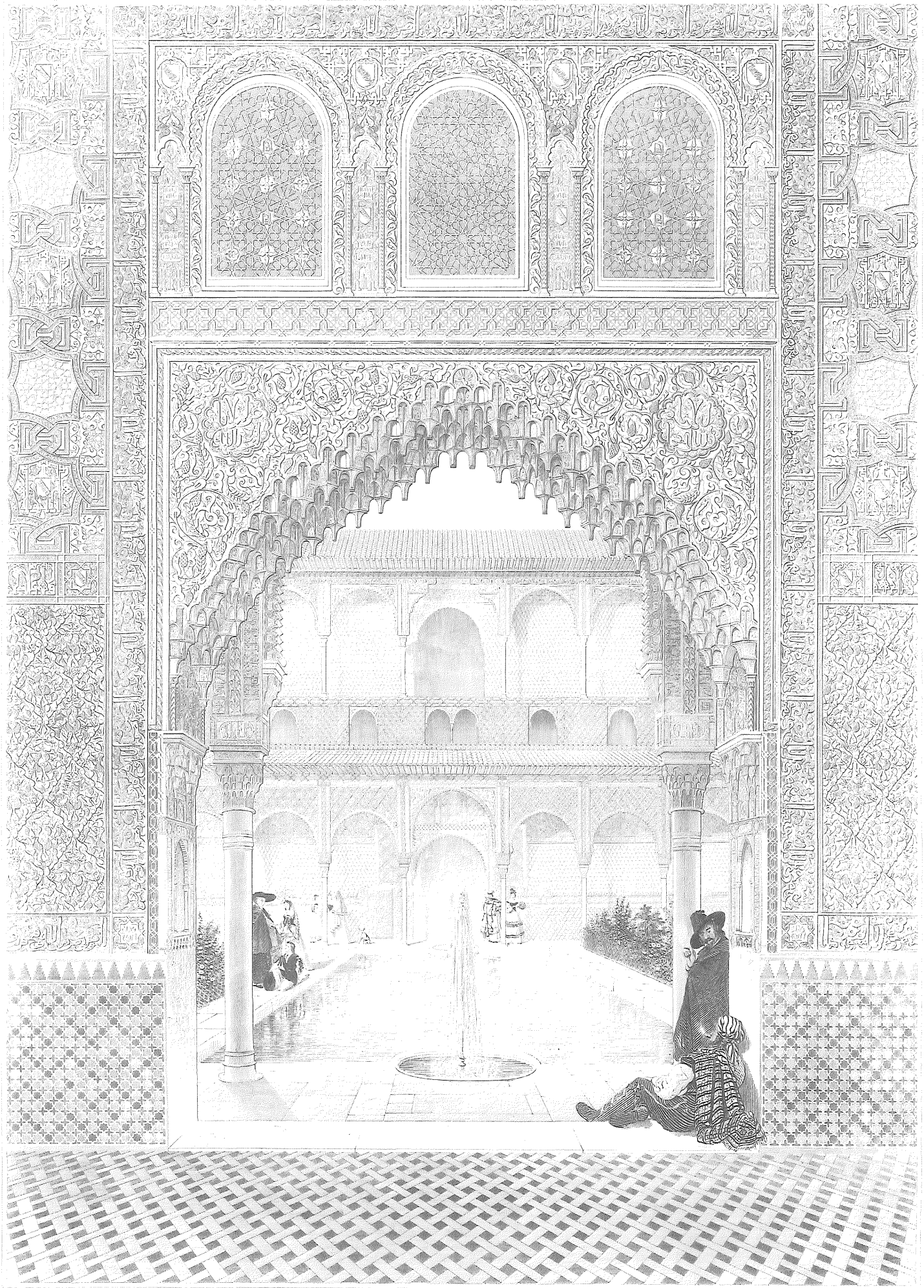
¹⁵ Ver RAQUEJO, T., Op. cit. Especialmente el capítulo IV. «Owen Jones y los primeros estudios analíticos», págs. 69-88. De esta obra existe una reciente reproducción con estudio previo de Maria de los Angeles Campos Romero titulado *Datos de un viaje a la Alhambra*. Ver GOURY, J. y JONES, O. : *Plans, Sections Elevations and Details of the Alhambra*, Madrid, Akal, 2001.



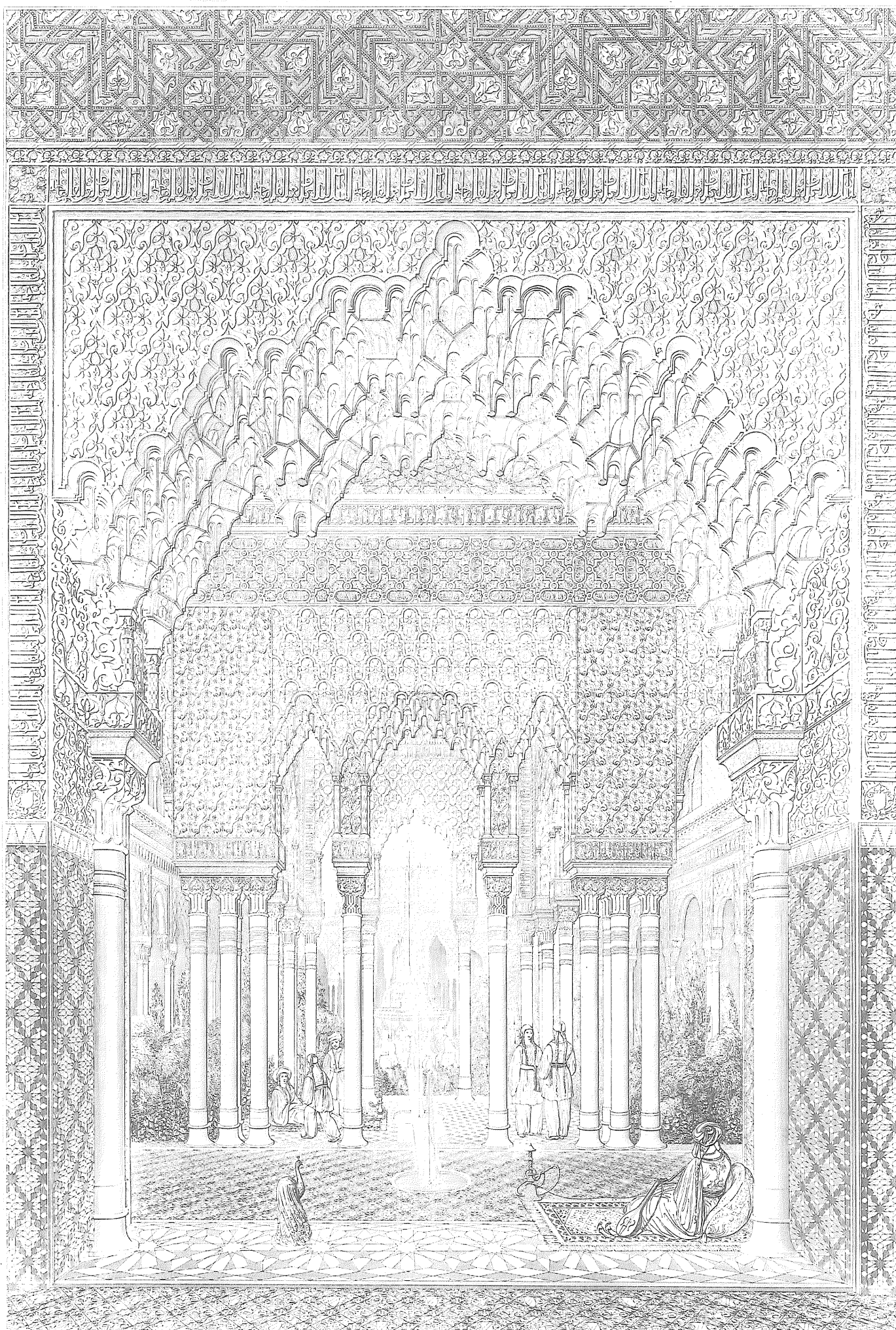
Secciones occidental y meridional del patio de Comares en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.

sólo incorpora un plano de planta de conjunto, pasando acto seguido al núcleo principal en torno de los patios de Comares y Leones, descendiendo enseguida al máximo desarrollo gráfico de la aproximación de detalle. Es notoria la «ausencia» del palacio renacentista que tan sólo aparece en la planta de conjunto; en la escala siguiente su apariencia es la de una silueta que limita los palacios nazaries, siendo curiosa su censura o segregación total tanto en las secciones como en la atractiva perspectiva tomada desde el norte del patio de la Alberca.

El máximo interés e intensidad de la obra de Jones parece centrarse en la tercera escala de detalle; este enfoque prioritario se traducirá en dos hechos de importancia. En primer lugar, en el orden técnico de la edición arquitectónica la obra supondrá una referencia de gran importancia en el desarrollo de la cromolitografía, al pretender la transmisión de los valores cromáticos de la decoración del monumento. En segundo lugar, esta aproximación se traducirá en el principal sustento de un futuro desarrollo teórico sobre la decoración arquitectónica que será publicado por Jones en 1856 con el título *The Grammar of the Ornament*. La obra de Jones significará la potente irradiación europea de lo «alhambresco» a lo largo del siglo XIX, mientras que en lo referente a las conexiones nacionales habrá que observar la presencia y colaboración de Pascual de Gayangos (1809-1897) en el texto de la edición, que supondrá también la privilegiada vía de acceso de Rafael Contreras a la cultura británica.



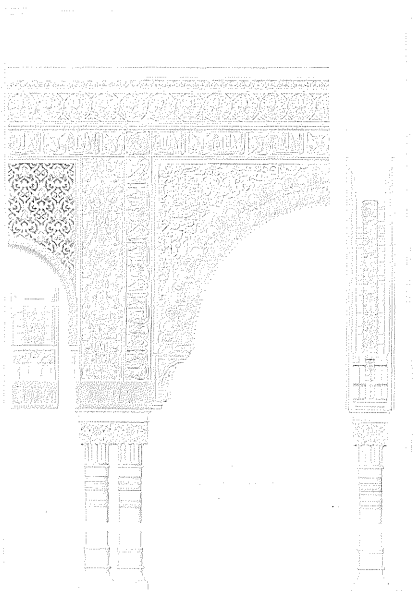
Perspectiva del patio de Comares en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.



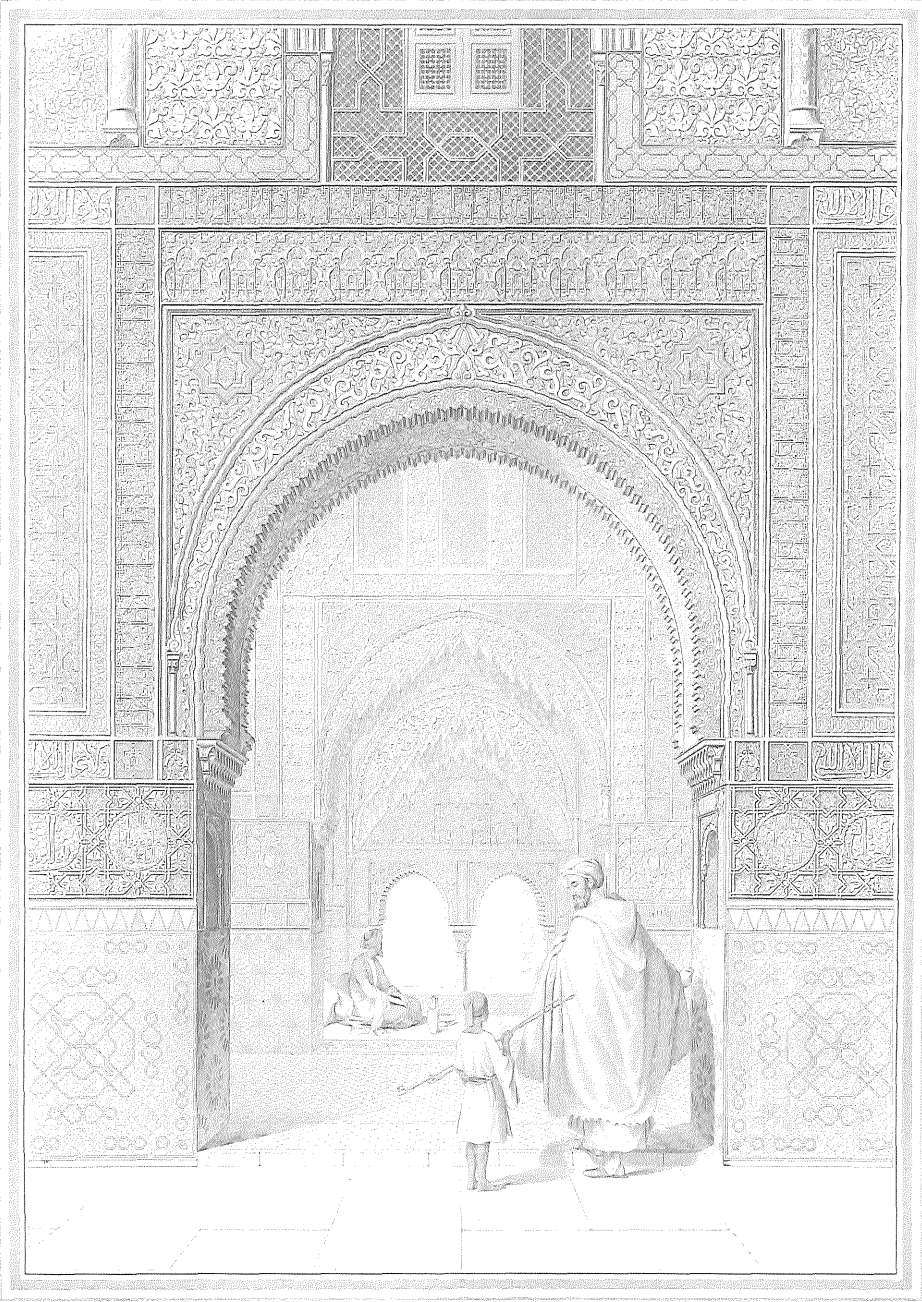
Perspectiva del Patio de los Leones en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.



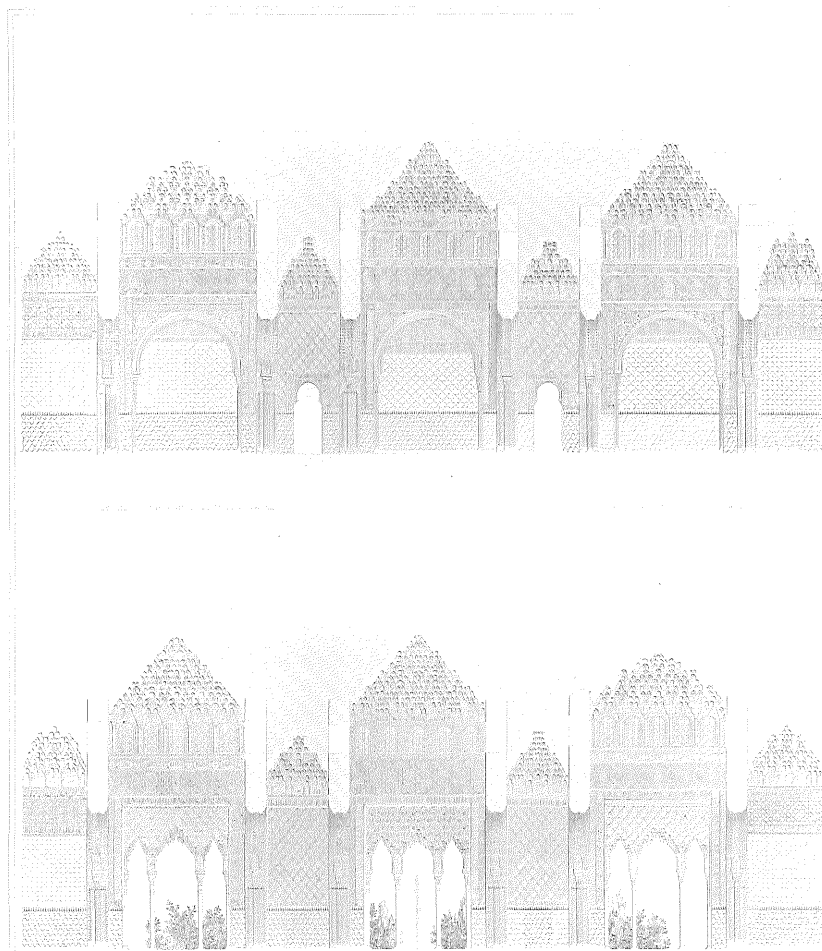
Sección del Patio de los Leones en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.



Detalle del Patio de los Leones en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.



Perspectiva del Mirador de Lindaraja en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.



Secciones de la Sala de la Justicia en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones, 1842-1845.

Monumentos Arquitectónicos de España: La Alhambra de Granada

Tras esta mínima consideración de los precedentes gráfico-arquitectónicos sobre el conjunto edificado que nos ocupa, se tratarán de referir a continuación los aspectos básicos relativos a la gestación y el significado de la obra protagonista de esta edición. A falta de un estudio de conjunto pormenorizado sobre los *Monumentos Arquitectónicos de España*¹⁶, procede sintetizar a continuación los datos generales conocidos hasta el momento, para adjuntar en lo posible nuevas precisiones sobre el proceso general así como sobre la realización concreta de la parte de la obra relativa a la Alhambra de Granada.

En este ánimo sintético, convendría precisar ante todo que el fragmento al cual atendemos es una parte de un producto que responde a una estrategia marcadamente institucional; el Estado y dos instituciones de él dependientes, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Escuela de Arquitectura, van a ser en principio los polos de referencia ineludibles para contextualizar la obra que nos ocupa. Aunque, como en casi todo, se podrían considerar precedentes

¹⁶ Aunque no existe una obra de conjunto sobre *Monumentos Arquitectónicos de España*, son varias las aportaciones sobre el asunto. En orden cronológico se pueden citar: CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867; RIOS VILLALTA, R. A. de los: *Monumentos Arquitectónicos de España*. Toledo, Madrid, 1905, págs.V-VIII; BOIX, F.: *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*, Madrid, Gráficas Marinas, 1931, pp. 43-49; BLAS BENITO, J., ROMERO DE TEJADA DORADO, L. y URRUTIA DE HOYOS, E.: «La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España», estudio introductorio a la reproducción de *Monumentos Arquitectónicos de España*. Principado de Asturias, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1988. pp. [15]-[23]; ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y romanticismo, el pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1989, pp. 81-88; SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M. A.: «La Academia y la revalorización de los estudios medievales (I). Significado y estudio de los dibujos preparatorios para el grabado», en *Academia*, 1997, n° 85, pp. 299-343; BARRENA C. y otros *Calcografía Nacional. Catálogo General*. Madrid, R.A.B.A.S.F., 2004, Vól.II pp. 573-579; GONZALEZ PRIETO, J. M.: *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid C.S.I.C., 2005, pp. 158-170.



Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870).

más lejanos sobre el asunto, podríamos señalar el año de 1844 como la fecha de referencia fundamental para el inicio de nuestra particular historia: sendas Reales Ordenes de 2 de abril y de 25 de septiembre suponen, respectivamente, la creación de la Comisión de Monumentos y de la Escuela de Arquitectura. La atención al Patrimonio Arquitectónico y su relación con la docencia serán así los polos de referencia fundamentales para la comprensión de la obra.

Esta consideración de los precedentes institucionales habría que complementarla con algunas claves personales; en este sentido cabría citar en primera instancia las figuras de Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870) y Antonio Zabaleta (1803-1864); coinciden en el primero dos cargos importantes como los de vocal de la Comisión Central de Monumentos, desde su constitución el 13 de junio de 1844, y de Profesor de Teoría del arte y la decoración de edificios de la Escuela de Arquitectura desde el Real Decreto de 23 de mayo de 1845, en el que se concreta la plantilla de profesores para iniciar las primeras clases en octubre del mismo año. Algo parecido ocurre con el segundo, que formó parte de la Comisión Provincial de Santander desde 1844, siendo igualmente profesor de la Escuela de Arquitectura desde sus inicios, impartiendo la asignatura de Arquitectura legal y Práctica de la construcción. Ambos arquitectos tuvieron además cierta afinidad tanto en su formación y actitud ante la arquitectura, constituyendo una de las referencias esenciales en la gestación de la Escuela y en la renovación de la arquitectura¹⁷.

Al cabo de tres años de actividad docente en la Escuela de Arquitectura, una de las primeras iniciativas concretas que nos conducen hacia la estrategia general que tratamos de precisar se produce el 26 de julio de 1848, cuando Aníbal Álvarez solicita a la Academia su intercesión para que el Gobierno pensionase a los alumnos, con el fin de realizar el estudio de los Monumentos Españoles con arreglo al oportuno reglamento. Aún sin concretar la idea de la publicación y prevaleciendo, al parecer, un interés netamente didáctico, durante los años de 1849 y 1850 se inicia el ritual del viaje de estudios cuyo primer objetivo, en este caso recurrente, será la ciudad de Toledo. Ambos viajes de toma de datos sobre los edificios los dirige Antonio Zabaleta; en el primero los treinta alumnos de diversos cursos o niveles «viajan a sus expensas», mientras que en el segundo los 28 alumnos del curso 3º gozan ya de una subvención oficial de 17000 reales¹⁸.

La explicación de esta importante diferencia la encontramos el 8 de octubre del mismo año de 1850, día en el que se aprueba una Real Orden del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas «resolviendo que los alumnos del tercer año de la Escuela de Arquitectura hagan todos los años una expedición artística a uno de los puntos de España por cuenta del Estado». Dicha orden se publica el 12 de octubre de 1850, y por su interés general se transcribe en nota íntegramente¹⁹.

Así pues, los resultados de los viajes a Toledo habían servido de detonante a un ambicioso proyecto en el que se unían el interés didáctico y el político-cultural, centrados en una idea de publicación titulada *España Artística y Monumental*, adjuntando además una idea de Museo de Arquitectura en la propia Escuela y una determinada relación con la Academia de la Historia. En este orden de relaciones, el siguiente paso se produce en el ámbito de la Escuela el 5 de mayo de 1851, cuando la junta de profesores –en respuesta al punto 12º de la Real Orden y habiendo levantado alguna «mano» hasta entonces–, comisiona a Aníbal Álvarez Bouquel y a Narciso Pascual Colomer para preparar la estrategia

¹⁷ Sobre Álvarez Bouquel ver NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973 pp. 104-108, sobre Zabaleta ver ARRECHEA MIGUEL, Op. cit., pp. 99-107, y SAZATORNIL RUIZ, L.: *Antonio de Zabaleta: la renovación romántica en la arquitectura española*, Santander, Tantin, 1992.

¹⁸ La información sobre los viajes a Toledo se puede consultar en GONZALEZ PRIETO, J. M. Op. cit., pp. 158-161, donde se refieren pormenores de alumnos y temas dibujados.

¹⁹ EXCMO Sr.: Las expediciones artísticas verificadas por los alumnos de la escuela de arquitectura a la ciudad de Toledo, bajo la dirección del distinguido profesor D. Antonio Zabaleta, han producido los mas felices resultados. En ellas, no solo han adquirido los alumnos los conocimientos que proporciona el examen concienzudo y bien dirigido de monumentos célebres y de variados géneros y combinaciones arquitectónicas que han dado una justa nombradía a sus autores, sino que transcribiendo al papel y al yeso aquellas obras maestras en dibujos y vaciados, han dado principio a la formación de un Museo de arquitectura que puede y debe ser un establecimiento de primera importancia, en donde a la vez se reúnan las muestras y dibujos de nuestros mejores monumentos y la colección mas escogida en que puedan nuestros arquitectos aprender lo necesario

de publicación; se disponía ya de 58 dibujos unificados a un mismo tamaño sobre los edificios de Toledo. Es en el seno de esta comisión cuando se propone un cambio de título más ceñido a la Escuela, cual sería el de *España Arquitectónica Monumental*. En términos generales la propuesta de la Escuela recibe el visto bueno del Ministerio en agosto²⁰.

En paralelo a los inicios del lento proceso editorial, en ese mismo año de 1851 se había producido el tercer viaje de estudios a la ciudad de Segovia, con 36 alumnos y una dotación presupuestaria de 21000 reales. El cuarto viaje tuvo como objetivo Salamanca y se realizará dos años más tarde, entre mayo y junio de 1853, dirigido por el entonces profesor ayudante Francisco Jareño Alarcón (1818-1892), con 12 alumnos y una dotación de 18348 reales; como dato novedoso y evidenciando una temprana actualización tecnológica, los 4432 reales complementarios del presupuesto se destinarían a la reproducción fotográfica de los monumentos a cargo de Charles Clifford (1819-1863). En 1854 se realizó el

para rivalizar y tal vez exceder a sus mayores, que tantas riquezas artísticas nos dejaron. Pero no basta que ese Museo se forme y fomente, que en tan útil establecimiento se reúnan las preciosidades diseminadas por toda España. Menester es que los artistas, sea cualquiera su residencia, puedan consultarlas, y que en el extranjero sea conocida España, tal cual fue y es, ya que por desgracia no se nos hace completa justicia por falta sin duda de medios para conocer nuestro país. La publicación de una obra en la que se presente la *España artística y monumental*, hará honor a la nación y a los artistas que tomen parte en este trabajo, y contribuirá poderosamente a fomentar en nuestro país uno de los ramos de mas aplicación del arte del grabado, completamente ignorado entre nosotros por falta de este género, y abrirá, a no dudar, un nuevo camino de seguro porvenir para los jóvenes que a él se dediquen. La escuela de arquitectura debe tener este trabajo a su cuidado y dirección por su instituto, y porque tampoco sería justo arrebatarle esa gloria.

La primera expedición, que fue la del año anterior, la hicieron los alumnos a su propia costa, estimulados por sus maestros, y dejando en la escuela sus trabajos. En la del presente año una escasa cantidad ha bastado para indemnizar los gastos, demostrando que el amor a las artes y no el deseo de lucro guiaba sus pasos. Lo mismo sucederá en los años venideros, porque un noble espíritu domina en dicha escuela. La obra enunciada no será concluida en tan breve tiempo como lo sería si fuese objeto de la especulación de una empresa particular, pero en cambio ganará en sus condiciones, habrá en ella exactitud y verdad, que es lo que el Gobierno desea y lo que debe buscarse en este género de trabajos. Por ello la Reina (Q. D. G.) se ha servido disponer lo siguiente:

1º Los alumnos del tercer año de la escuela de arquitectura de la Real Academia de San Fernando harán todos los años una expedición artística a uno de los puntos de España en que se contenga mayor número de monumentos notables, cuya expedición se hará por cuenta del Estado con la economía de gastos obtenida en el presente año.

2º Dicha expedición será dirigida por uno de los profesores de la misma escuela.

3º Los alumnos sacarán los vaciados en yeso y dibujos que el director les ordene. Los vaciados y dibujos serán propiedad de la misma escuela.

4º Con los dibujos y vaciados que saquen los alumnos en las expediciones artística se formará un Museo de arquitectura en dicha escuela, el cual procurará enriquecer el Gobierno con adquisiciones españolas y extranjeras en cuanto lo permitan los recursos asignados.

5º A fin de que el Museo sea completo, remitiéndose todos los modelos de edificios y monumentos notables que existan en España, luego que los alumnos hayan visitado los puntos en que hay gran copia de aquellos, las expediciones se harán mandándose un alumno de los mas a propósito a cada uno de los puntos en que haya alguno o algunos monumentos notables para su estudio y levantamiento de planos.

6º De todos los monumentos dibujados por los alumnos se irán formando por los mismos duplicados a propósito para el grabado y la litografía, de manera que puedan formarse hojas de un mismo tamaño, que será el de marquilla, aunque cada hoja comprenda dos o mas dibujos según la conveniencia lo exija.

7º Cada una de dichas hojas se pasará a un profesor de la escuela, que escribirá el texto de explicación e historia de los dibujos que comprenda.

8º Las hojas y texto pasarán luego a la Real Academia de la Historia por si conviniere ampliar el texto con noticias históricas o biográficas, o rectificar aquel; y hecho, lo pasará a este Ministerio.

9º Las hojas y textos servirán para la publicación por cuenta del estado de una obra titulada España artística y monumental, ilustrada con láminas, en que se representen todos los monumentos notables de todos los géneros.

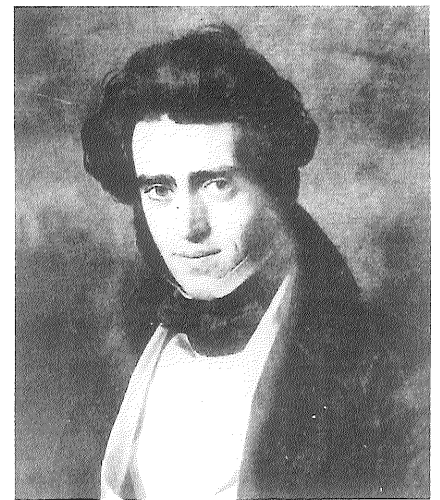
10º Para extender el prólogo de esta obra se reunirá una comisión mixta, formada por el Director de la escuela y dos académicos de cada una de las dos Reales Academias españolas de la Historia y de San Fernando.

11º Los gastos que se ocasionen en la publicación de esta obra se costearán de los imprevistos de Instrucción pública hasta que las Cortes determinen lo conveniente.

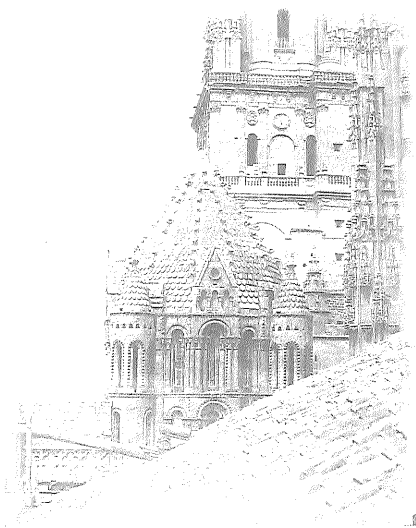
12º La junta de profesores de la escuela se ocupará sin levantar mano en redactar y someter a la aprobación del Gobierno el plan de la obra y los medios de plantear la publicación, con el presupuesto de gastos que comprenda el primer establecimiento y la publicación del primer año de trabajos, proponiendo al mismo tiempo las recompensas de honor con las que deba premiarse a los arquitectos, tanto de Madrid como de las provincias que contribuyan al fomento e ilustración de esta obra.

De Real Orden lo digo a V.E. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 8 de Octubre de 1850.-Manuel de Seijas Lozano.- Presidente de la Real Academia de nobles artes de San Fernando.)

²⁰ GONZALEZ PRIETO, J. M., Op. cit., pp. 161-162.



Antonio Zabaleta (1803-1864).



Aspecto parcial de la Catedral de Salamanca, en 1853, por Charles Clifford.

quinto viaje con destino en Guadalajara y dirigido por el arquitecto granadino Francisco Enríquez Ferrer (c.1812-1870), que supuso un gasto de 14501 reales frente a los 12510 previamente asignados. Los 30000 reales para el viaje de 1855 no se destinaron a este fin, pues se consumieron en obras de adecuación del edificio de la calle de los Estudios —una parte del antiguo Colegio Imperial de los jesuitas—, sede de la Escuela desde enero de 1847²¹.

Llegamos así al año de 1856, momento importante tanto para el planteamiento general de la obra editorial, como de la parte concerniente a la Alhambra de Granada. Aunque volveremos sobre ello con mayores precisiones, en mayo de este año se produce el viaje de estudios a Granada. Atendiendo ahora al devenir de la parte editorial, lo primero que habría que señalar es que hasta entonces poco se había avanzado; tan sólo se tenían preparados algunos dibujos realizados por los alumnos y unas vagas intenciones sobre su publicación. Por ello, el primer paso hacia la misma se produce por una Real Orden de 28 de febrero de 1856, en la que se establece una comisión tripartita entre la Imprenta Nacional, la Escuela de Arquitectura y la Academia para evaluar las posibilidades de edición de la obra²²; en el mismo sentido de activar decididamente la empresa, el 3 de julio de 1856, una Real Orden establece la nueva comisión para la publicación de la obra que, presidida por el Director de la Escuela —en este momento Juan Bautista Peyronnet—, va a significar un impulso fundamental en el devenir del proyecto. De hecho, el 10 de julio de 1856 se realiza la Sesión de Instalación de la nueva Comisión, que dado su interés general se transcribe íntegra en nota²³.

Frente a la difusa estrategia anterior la Comisión incorpora orgánicamente, y con una remuneración concreta, una mezcla de profesores arquitectos (Peyronnet, Jareño, Gándara) y arqueólogos historiadores (Madrado, Amador de los Ríos, Assas) lo que va a suponer una secuencia continua de reuniones que, dentro de las limitaciones generales, irá produciendo paulatinamente sus resultados. En concreto, en la siguiente sesión de la Comisión, Pedro de Madrazo aportó las bases conceptuales de la obra que servirían de guía para elaborar el prospecto de la obra²⁴. A partir de entonces, comienza una dinámica llena de rozamientos ante las limitaciones técnicas de los recursos disponibles, que se

²¹ GONZALEZ PRIETO, J. M. Op. cit., pp. 165-168.

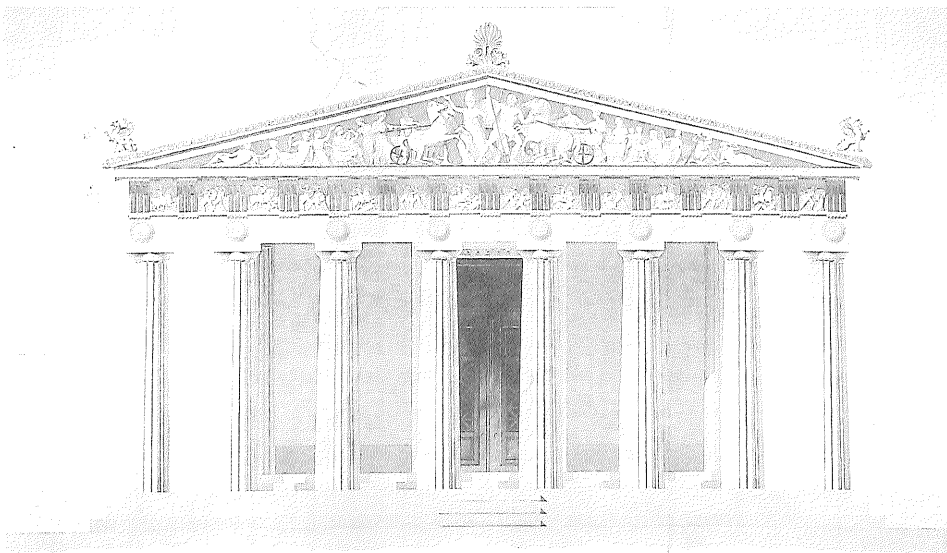
²² BLAS BENITO e alli, Op. cit., p. [15]. La comisión se forma con, Juan Bautista Peyronet como director de la Escuela, y el profesor de grabado de la Academia Domingo Martínez, y Cañete como Administrador de la Imprenta Nacional.

²³ 10 jul. 1856 Sesión de instalación

En la Villa de Madrid a diez de julio de mil ochocientos cincuenta y seis, reunidos previo aviso en el edificio de la Escuela especial de Arquitectura los Señores Don Juan Bautista Peyronnet, Don Jose Amador de los Ríos y Don Manuel de Assas, leyó el Señor Peyronnet un oficio del Excmo. Señor Ministro de Fomento que a la letra dice así:

Ministerio de Fomento=Bellas Artes= Con esta fecha digo al Director general de Agricultura Industria y Comercio lo siguiente:

Ecmo Señor:= En vista del expediente instruido para la publicación de una obra con el título de “España artística y monumental” al tenor de lo propuesto por la Escuela especial de Arquitectura y aprobado por la Real Academia de San Fernando: En vista también del informe evacuado en trece de marzo último por la comisión nombrada para examinar los elementos que al efecto ofrece el establecimiento calcográfico de la Imprenta nacional, el cual se promete no solo la adquisición indispensable de un estampador de primer orden sino el completar los útiles necesarios para que la publicación sea digna del objeto de la alta protección que se la dispensa y de los adelantos de la época, S.M. deseando contribuir por todos los medios a la brillantez del éxito, se ha servido nombrar una Comisión compuesta del Director de la Escuela especial de Arquitectura Don Juan Bautista Peyronnet, con el carácter de Presidente: de los Arquitectos profesores de la misma Escuela Don Francisco Jareño, Don Gerónimo de la Gándara; y de Don Pedro Madrazo, Don José Amador de los Ríos y Don Manuel de Assas, para que se ocupen de la parte arqueológica y descriptiva de los monumentos. Esta Comisión deberá reunirse inmediatamente para que, examinando los antecedentes de este asunto, comprenda el verdadero objeto de la obra, o sea el pensamiento del Gobierno de S. M. para disponer lo conveniente a fin de que la calcografía nacional provea a las necesidades enunciadas en el referido informe; publique los prospectos y anuncios; prepare las láminas que ya existen y el texto de los monumentos a que se refieran con todos los datos que ofrezcan las crónicas e historias que pudieran ilustrar la obra tan cumplidamente como requiere su importancia. Es así mismo la voluntad de S. M. que sin embargo de confiar al celo, inteligencia y patriotismo de los individuos de la Comisión el cumplimiento de la misión que a cada uno corresponde, y sin que por esto se entienda que se trata de remunerar cual merecieran sin duda sus trabajos, se les asigne una pequeña retribución anual con cargo al capítulo veinte y uno, artículo primero del presupuesto en los términos siguientes: de seis mil reales al Presidente, para gastos de viajes; de cuatro mil a cada uno de los dos profesores de la Escuela con el mismo objeto, y de seis mil a cada uno de los tres redactores, sin perjuicio de abonar a éstos los



van a centrar en la escasez y carestía del papel junto con la ausencia de grabadores y estampadores, en relación con las nuevas técnicas de la litografía y la cromolitografía. Este hecho significará un cierto retraso en la producción, siendo Pedro de Madrazo el encargado de contratar los servicios de grabadores y estampadores extranjeros como Ancelet, Stüler, Chapuy y Delâtre²⁵.

Adjuntando nuevas claves personales relativas a la Escuela de Arquitectura, subrayemos la presencia de los nuevos vocales y profesores Francisco Jareño (1818-1892) y Gerónimo de la Gándara (c.1825 - c.1877)²⁶. Interesa destacar en primer lugar que ambos arquitectos proceden de las primeras promociones de la Escuela, pues ingresan en el primer año de docencia de la institución, curso 1845-1846; en función de sus respectivas formaciones previas, Jareño ingresa en el 4º curso, mientras que Gándara lo hace en el curso 3º. Ambos acceden igualmente a finales de 1848 al pensionado en el extranjero, obteniendo en 1853 el grado de profesores ayudantes de la Escuela; su común destino hace que obtengan el título de arquitecto por Real Orden de 21 de enero de 1854, alcanzando meteóricamente el grado de Catedráticos: Gándara el de Composición el 25 de mayo de 1855 y Jareño el de Historia del Arte el día siguiente.

Otro año de importancia en esta secuencia es el de 1859, pues es el 19 de octubre cuando se aprueba la edición de la primera entrega de la obra que

gastos de viaje que les ocasione la publicación. A fin de no demorar cuanto necesario sea para plan-tearla desde luego, S. M. se ha dignado disponer al propio tiempo que a favor del profesor Don Francisco Jareño, que desempeñará por ahora el cargo de vocal Tesorero, se libre del citado capítulo y artículo la cantidad de sesenta mil reales y en lo sucesivo la de diez mil mensuales con objeto de cubrir, previas las formalidades que la Comisión establezca, las atenciones que ocurran, rindiendo oportunamente cuentas justificadas.

De Real Orden lo traslado a V. I. para su conocimiento y satisfacción. Dios g. a V. I. muchos años Madrid tres de junio de mil ochocientos cincuenta y seis =Luxán=Señor Director de la Escuela especial de Arquitectura Don Juan Bautista Peyronnet.

Leída esta Real Orden, se dió por instalada la Comisión. Acto continuo se nombró Secretario a Don Manuel de Assas; y contador a Don José Amador de los Ríos, que aceptaron dichos cargos. Se comisionó a Señor Presidente Peyronnet, para que activase cuanto le fuese posible, la adquisición de un buen estampador. Se nombró una Comisión compuesta de los Señores Madrazo, Jareño y Assas, para que propusieran los puntos y bases sobre que habría de fundarse la publicación de la España artística y monumental, a fin de formar el prospecto de la obra. Se nombró otra Comisión compuesta de los Señores Peyronnet y Ríos, para que propusieran los medios de llevar a cabo la publicación y designaran los monumentos que debían formar las primeras entregas. Y se dió por terminado el acto.

Archivo R.A.B.A.S.F., 3/191 ACTAS MONUMENTOS 1856-1859.

²⁴ 24 jul. 1856 Madrazo comunica las Bases del prospecto.

“Importancia de la obra que se va a publicar, como auxiliar de la historia civil, política y religiosa de España”. Archivo R.A.B.A.S.F., 3/191 ACTAS MONUMENTOS 1856-1859

²⁵ BLAS BENITO et alli, op. cit., pp. [17]-[18].

²⁶ Ambos merecerían un estudio monográfico, la referencia básica sigue siendo NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973 pp. 116-123. Nuevos datos sobre sus relaciones con la Escuela en GONZALEZ PRIETO, Op. cit, quien sugiere una cierta enemistad entre ellos. Sorprende la frenética actividad en la Comisión de ambos arquitectos, pues se desarrolló en paralelo a una creciente actividad profesional, unida a su dedicación docente. A la labor de asesoría y de dirección operativa, contribuyeron además con una notable aportación de dibujos personales que, no habría que olvidar, suponían además una no despreciable fuente de ingresos económicos.

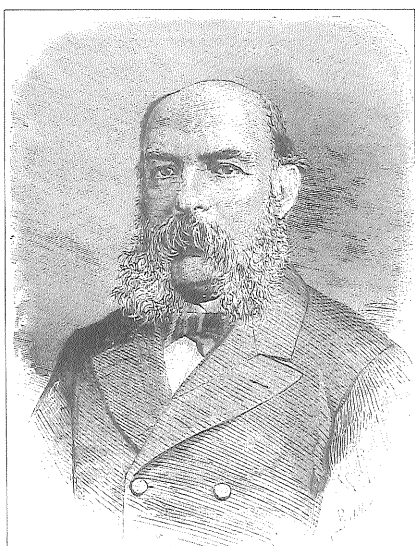


Gerónimo de la Gándara (c. 1825 - c. 1877).

Restauración de la fachada occidental del Partenon (Atenas) 1850, por Gerónimo de la Gándara. 1380 x 2330 mm. R. A. B. A. S. F. [pl.-6155].



Francisco Jareño Alarcón (1818-1892).



José Amador de los Ríos (1818-1878).

saldrá a la luz pública el 1º de enero de 1860, publicándose en la misma con el título de «Advertencia» las bases conceptuales y estratégicas de la obra que se transcriben íntegramente²⁷. Tanto por los planteamientos conceptuales de la obra como por las dificultades de producción material, los fascículos o entregas no se estructuraron desde un criterio monográfico, sino que se fueron editando por un mero criterio de producción.

²⁷ ADVERTENCIA

La Comisión nombrada por Real orden de 3 de Julio de 1856 para llevar á cabo el pensamiento propuesto por la Escuela superior de Arquitectura, de perpetuar en una publicación gráfica y descriptiva, digna de la protección del Gobierno, las venerandas reliquias del arte monumental en España; cumpliendo el honroso deber que aceptó, deseosa de corresponder al plausible celo con que la soberana resolución mencionada atiende á impulsar la historia del arte y la arqueología, y competentemente autorizada por Real orden de 19 de Octubre último, dirige su voz, hoy que se dispone á dar á luz los trabajos en estos años difícilmente realizados, á todos los que miran con ilustrado interés los monumentos de las pasadas edades, para exponerles el pensamiento y el plan que intenta ir desarrollando en sus tareas sobre la deseada y sin duda alguna interesante historia de la arquitectura española.

Persuadida la Comisión de que este precioso ramo del saber, que tanta luz está llamado á difundir sobre la historia religiosa, civil y militar de nuestra monarquía, no puede cultivarse sin una completa abstracción de todo sistema predeterminado, principia bajo el título de Monumentos arquitectónicos de España, una obra analítica que abrazará los de todas las edades, todos los estilos y todas las comarcas de la península, entrando en el campo de las investigaciones con la buena fe y hasta con el ingenuo candor, propio de quien hace un estudio experimental y quiere proceder de lo conocido á lo desconocido, dejando para el término de sus tareas la deducción razonada de las teorías y de sus fórmulas.

Esta franca manifestación de su conciencia desimpresionada, ofrece á la Comisión la ventaja de poder ir formando, modificando y depurando sus convicciones, conforme á los datos que le vaya suministrando el individual estudio de los monumentos, y es para el público, que va á estudiar juntamente con ella y que podrá comprobar la exactitud de sus deducciones, una garantía de que no ha de llegar el deplorable caso de violar á sabiendas el carácter genuino de los monumentos, ni de forzar su significación filosófica, para que correspondan á determinados principios.

Si esta ingenuidad científica es recomendable en los estudios puramente históricos (á pesar de la confirmación que el plan divino de la Escuela ortodoxa parece recibir de las verdades reveladas en las Sagradas escrituras), en los estudios sobre el desarrollo y vicisitudes del arte es, no solo recomendable, sino de necesidad absoluta. Por respetable que sea el conocido axioma de que en las formas artísticas se hallan reveladas las aspiraciones y creencias religiosas, políticas y morales de las naciones y con ellas las de cada comarca y localidad, ¿qué sistema podrá prefijar las diversas modificaciones y combinaciones de las formas en la sucesión de los tiempos ni predecir todas las necesidades que ha de satisfacer la arquitectura? Reconocidos los desengaños que cada día nos ofrecen las mas bien fundadas teorías á priori, parece poca toda circunspección en esta materia; y aunque fuera dado á esta Comisión aventurar una síntesis mas ó menos deslumbradora sobre la historia del arte en España, renunciaría á esa vanagloria por el resultado mas positivo de una deducción final, legítima consecuencia del estudio analítico y verdaderamente trascendental de los monumentos.

Dar, pues, á conocer los principales de estos monumentos con toda la fidelidad apetecible, ofreciéndolos al público en su planta, alzado, secciones, vistas generales y detalles, é indicando lo que es en ellos de construcción primitiva y lo que aparece como fruto de modificaciones ó restauraciones posteriores; publicar asimismo los mas interesantes objetos artísticos inherentes á los edificios en los géneros de pintura mural, vidrieras, mosaicos, retablos, altares, sillerías de coro, relicarios, atriles, vasos sagrados etc.; derramar sobre todas estas páginas del arte la luz de la historia, de la tradición, de los documentos inéditos que yacen ignorados en los archivos, y aun la que puede sacar la sana crítica de las mismas leyendas y fábulas; ordenar después estas diferentes monografías, clasificándolas con arreglo á las divisiones de arte, de época, de territorio, de objeto y de estilo; deducir de esta clasificación el desarrollo y vicisitudes de la arquitectura española desde los tiempos heroicos hasta los modernos, poniendo de manifiesto las causas de sus varias transformaciones; señalar los misteriosos vínculos que unen entre sí las principales épocas artísticas, y el curioso y no bien estudiado sincronismo de prácticas y estilos diferentes..., he aquí los arduos fines á que esta Comisión aspira.

La necesidad y conveniencia de atender desde luego, y conforme á esta pauta general, á que sean conocidos los monumentos mas característicos de las varias civilizaciones que han florecido en nuestro suelo, la obligan á renunciar por ahora á toda clasificación excesivamente metódica, la cual seria por otra parte en extremo arriesgada, pues que solo podría establecerse al final de la obra, cuando le sirviera de no dudoso fundamento el examen comparativo de todos los monumentos de España. Obedeciendo esta inevitable ley de toda publicación análoga, dará á luz la Comisión y describirá hoy un edificio romano ó árabe; mañana uno bizantino, románico, ojival ó plateresco; otro día quizás uno celta ó fenicio, hasta agotar el tesoro arquitectónico de mas precio en cada provincia.

Pero esta confusa promiscuidad se resolverá en su día en una rigurosa ordenación cronológica, porque la monografía de cada monumento indicará la época y la sección en que habrá de colocarse, hermanándose entonces este racional sistema con el orden de provincias. Y no será obstáculo que la actual división territorial difiera de las antiguas circunscripciones de la primitiva península Ibérica, ó de la España que invadió el belicoso celta y que colonizaron el religioso egipcio, el codicioso fenicio, el culto griego de las costas de Asia y el cartaginés astuto: ni obstará tampoco que no confronten ni correspondan exactamente con las provincias de la España romana ó de

Cada entrega constaría de una serie de dibujos de distintos edificios, y de sucesivos fragmentos de texto que irían completando diversas monografías cuya reunión y encuadernación quedarían a cargo del coleccionista. Por aquel entonces Aníbal Álvarez Bouquel era ya el Director de la Escuela, cargo al que había accedido a mediados de 1857 y en el que permanecerá hasta noviembre de 1864; desde su posición de Director²⁸, ya desvinculado de la tutela directa de la

la visigoda los califatos y reinos de la España sarracena y de la cristiana, independiente ó reconquistada. Los países donde han regido unas mismas leyes y unos mismos usos, y en los cuales probablemente se ha practicado una misma arquitectura, salvos los casos en que han coexistido dos ó mas nacionalidades y civilizaciones diferentes por razón de conquista ó avenencia; estos países, aunque aparezcan fraccionados ó incompletos en la división subsidiaria de la obra por provincias, según su delimitación moderna, recobrarán su legítima integridad en el cuadro general de la historia de la arquitectura en España, que para que sirva de Resumen se ha de poner al final de la obra, deduciendo las teorías y formulando la síntesis de todos los monumentos.

Cada provincia actual formará por tanto, después de ordenada, como una obra separada y metódica, en la cual podrá examinarse á simple vista el desarrollo sucesivo de los diversos estilos arquitectónicos: llevará al fin por vía de resumen ó conclusión, su cuadro particular sobre la historia del arte en sus varias secciones de Epoca heroica ó primitiva; Edad antigua; Edad media y Edad moderna, subordinadas al sencillo plan siguiente:

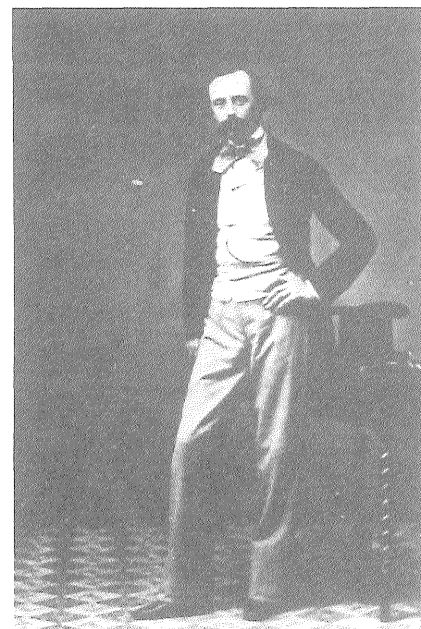
Considerando la Comisión que si bien el objeto útil del edificio es la causa inmediata de la diversidad de las formas arquitectónicas, hay otra causa mas general y trascendental que determina la diversidad de su carácter genérico, cual es la fe religiosa, primer influjo que se refleja en la vida pública y privada de los pueblos, y que pone sello indeleble á su civilización; ha creído poder establecer tres grandes divisiones respecto de la civilización de que son producto todos los monumentos de la arquitectura española, á las cuales responden las denominaciones de: arte pagano, arte cristiano y arte mahometano. Tal es la clasificación primera y fundamental de su obra. Dentro de la división por artes ó civilizaciones, se desarrolla toda la amena variedad de los estilos, que constituyen subdivisiones secundarias, como por ejemplo en el arte cristiano el estilo latino, el bizantino, el mozárabe, el románico, el mudéjar, el ojival etc., juntamente con la de los usos ó aplicaciones, ya religiosas, ya civiles, ya militares de los monumentos. Parte de aquí una fácil y metódica clasificación que permitirá á los lectores ir dando desde luego á la obra un orden provisional, con solo reunir los monumentos de una misma localidad y de arte, estilo y uso idénticos, porque todas estas circunstancias van expresadas en la parte superior de cada lámina.

Bien hubiera podido hacerse otra división por épocas, comprendiendo en la primera los monumentos de los tiempos primitivos; en la segunda los de la edad antigua desde las guerras púnicas hasta la ruina del imperio romano; en la tercera los de la edad media que termina en el siglo XV con la definitiva constitución de las actuales nacionalidades, y en la cuarta los de la edad moderna hasta la completa generalización del gusto greco-romano en la península. Pero este método ofrecía graves inconvenientes. En primer lugar, aun no le es dado á la Comisión formar un verdadero convencimiento acerca de la existencia de vestigios del arte, anteriores á las guerras púnicas, por lo cual, dado caso que no se descubriera ninguno, la sección de la época primera quedaría en blanco, acusando á la Comisión de haber abrigado pretensiones no justificadas por el estudio analítico de nuestras antigüedades. Pero prescindiendo de la gran desigualdad que iba á resultar en la repartición de la materia de la obra, una vez subdividido el periodo pagano en dos épocas, la heroica y la clásica, todavía se tropezaba con otros obstáculos mayores, cuales eran, el de mezclar en los cinco siglos últimos del imperio romano de Occidente con los monumentos paganos, las reliquias de primitivos edificios cristianos (que la Comisión se lisonjea de poder publicar), y el de tener que incluir en la tercera época en que figura el cuadro rico, variado, magnífico y complejo de la edad media, monumentos de dos artes y dos civilizaciones como la cristiana y la islamita, que paralelamente se desarrollaron y que son sin embargo, no solo distintos, sino diametralmente opuestos en su significado y en sus caracteres.

Era por lo tanto preferible el método que se ha adoptado de tres grandes divisiones ajustadas á las tres civilizaciones pagana, cristiana y musulmana, que han concurrido á crear el arte monumental español. Este mismo plan se seguirá al escribir el Resumen general, que ha de abarcar toda la historia del arte en la Península; pero al trazar la del pagano se guardará la circunscripción de la España romana en sus provincias Tarraconense, Bética y Lusitana; y al emprender la de la arquitectura cristiana y la mahometana, se observará desde el siglo VIII la división por califatos y reinos.

Encargados de la parte artística de la publicación dignos profesores, muchos de ellos formados en la Escuela superior de Arquitectura; auxiliados estos con las expediciones que hacen á las provincias los alumnos de la misma, con el ventajoso arte de la fotografía, y con todos los medios necesarios para llevar á cabo con actividad, exactitud y madurez su cometido; confiados el grabado de los monumentos en negro, en bistro y de colores y la cromolitografía á profesores también especiales, la estampación de las láminas al establecimiento calcográfico del Estado, reorganizado y enriquecido con todos los elementos apetecibles; puesta la impresión del texto al cuidado de la Imprenta Nacional, donde se han abierto de propósito los punzones de la letra elegida para la obra; encomendada por último, demás de la dirección de todos los trabajos, la parte arqueológica y descriptiva á esta Comisión, que deberá sin duda á la alta y noble protección del Gobierno cuantos datos y noticias haya menester, ya en la corte, ya en sus exploraciones fuera de ella, para obtener el mas seguro éxito, de esperar es que los Monumentos arquitectónicos de España llenarán el vacío que en la arqueología han dejado las obras de esta especie hasta hoy publicadas; preludios en cierta manera de la presente, y esfuerzos verdaderamente meritorios.

²⁸ A su vez Aníbal Álvarez seguiría perteneciendo a la antigua Comisión Central de Monumentos, que desde el 18 de enero de 1859 traspasa sus funciones a la Academia de San Fernando; cinco años mas tarde, el 6 de junio de 1864 se regulará la Comisión Permanente de Monumentos en la Academia, permaneciendo inamovible Aníbal Álvarez en todos estos cambios.



Pedro de Madrazo Kuntz (1816-1898).



Fachadas oriental y occidental de la Puerta del Vino, h. 1858, por Charles Clifford.

Academia como consecuencia de la aplicación de la Ley Moyano, presionará constantemente al Ministerio de Fomento reclamando mayores dotaciones económicas para la, ahora, Escuela Superior de Arquitectura, destacando en sus peticiones y escasos logros la compra de maquetas o modelos didácticos, tal vez con el ánimo de desarrollar la idea del museo de arquitectura esbozada en 1850.

Iniciada y encauzada ya la publicación, y recordando que el último viaje de 1859 se realizó a Extremadura, mencionemos tan sólo que los viajes siguientes tendrían los siguientes destinos: Asturias en 1860, Córdoba en 1861, Zaragoza en 1864 y Burgos en 1868. Los turbulentos años entre la Revolución y la Restauración significarán cambios importantes en los viajes de estudio, que no se volverán a realizar hasta 1876, así como en la gestión y continuidad de la publicación. Entre noviembre de 1864 y abril de 1868 Narciso Pascual y Colomer es presidente de la Comisión como Director de la Escuela, coincidiendo con una decreciente dotación presupuestaria que se irá notando progresivamente en el rendimiento editorial de la obra²⁹. Tras las efímeras direcciones de la Escuela del propio Gándara y de Lucio del Valle, sería Simeón Avalos el director de la Comisión que recibiría la Real Orden del 30 de junio de 1870, mediante la cual se disuelve la Comisión de publicación. De esta manera, el 8 de julio de 1870 se realiza la Sesión de instalación de la nueva Junta en la que los cambios mas significativos se establecen en que el presidente no será ya necesariamente el Director de la Escuela, sino un arquitecto –por el momento Avalos seguiría de presidente–, sustituyendo a Jareño y a Gándara por los arquitectos Agustín Felipe Pero y Félix María Gómez. De cualquier forma, esta Junta desarrollaría una lánguida actividad hasta que se decide que ésta pase a depender directamente de la Academia, concretándose esta transmisión el 17 de mayo de 1872³⁰.

Entre 1859 y 1870 se habían editado 38 entregas, que suponían un total de 109 hojas de texto y 152 estampas; en términos porcentuales esta fase supondría el 42% de la obra en su conjunto³¹. Encomendada la obra a la Academia, ésta delegará la edición de la publicación a la empresa particular de José Gil Dorregaray, según una Real Orden de 11 de marzo de 1875. Esta empresa, bajo la supervisión de la Academia, asumirá la publicación de los fascículos hasta que en 1881 se suspenderá la edición por incumplimiento del contrato por parte del Estado; la muerte del editor el 11 de julio de 1882 supondrá el final casi definitivo de la empresa, alcanzándose entonces el fascículo nº 89 de la serie. En este momento se habían producido en total 470 hojas de texto y 281 estampas.

Desvinculada la Escuela de la publicación, esto no significará el cese de los viajes, que conocerán una secuencia de cierta discontinuidad con los siguientes destinos y fechas: Avila en 1876 y 1877, París en 1878, Alcalá de Henares en 1879, Pamplona y Navarra en 1882 y 1883, y finalmente Toledo en 1884 y 1887. Curiosamente se establece una cierta simetría en el tiempo y en el espacio en torno a Toledo; del mismo modo que los dos primeros viajes y el inicio de la publicación tuvieron esta ciudad como referencia, tanto los dos últimos viajes como el último tomo publicado con el emblema de *Monumentos Arquitectónicos de España* tuvieron el mismo objetivo³².

Esbozada una visión de conjunto de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, centremos nuestra atención en la consideración específica de la parte de

²⁹ Para constatar este hecho se ofrecen los datos presupuestarios en reales de vellón de las anualidades:

1856 (80000), 1857 (196000), 1858 (256136), 1859 (240000), 1860 (320000), 1861 (320000), 1862 (220000), 1863 (250000), 1864 (280000), 1865 (280000), 1866 (220000), 1867 (130000), 1868 (100000) y 1869 (90000) y 1870 (40000) total 3 022 136.

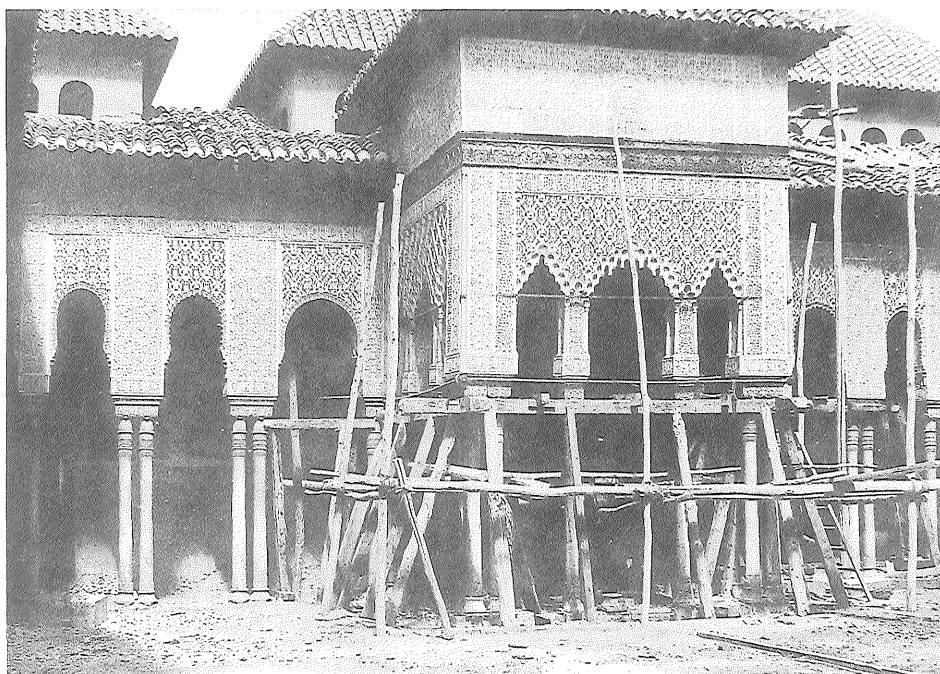
Y las secuencias por años de las entregas publicadas por la primera Comisión: 1860 (6), 1861 (6), 1862 (4), 1863 (4), 1864 (4), 1865 (4), 1866 (3), 1867 (2), 1868 (2) y 1869 (1) total 36.

Datos que figuran en el Archivo R.A.B.A.S.F., libro 3/194.

³⁰ La nueva Comisión será presidida por el Director de la Academia, el Secretario sería el Secretario General de la misma y los Vocales serían: D. Valentín Carderera y Pedro Madrazo (pintura), Ponciano Ponzano (escultura) José Amador de los Ríos y Antonio Ruiz de Salces (arquitectura).

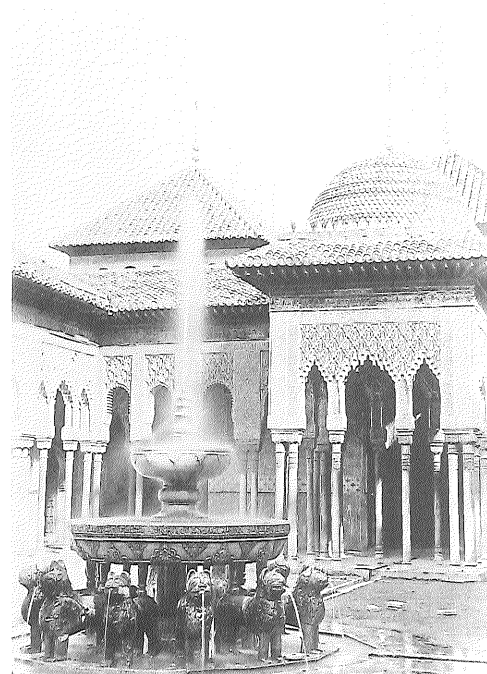
³¹ BLAS BENITO et alli, Op. cit., p. [20].

³² De esta manera, es en 1905 cuando ya fuera de la estricta pertenencia a la obra se publica otro tomo de Toledo, bajo la dirección de Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta, siendo editado en Madrid por E. Martín y Gamoneda, en la imprenta de Antonio G. Izquierdo sita en la calle Doctor Mata nº 3.



la obra relativa a Granada, que equivale a decir la Alhambra. Desde el punto de vista del objetivo temático es la quinta ciudad visitada –tras Toledo, Segovia, Salamanca y Guadalajara–, pudiendo haber intervenido en ello la considerable distancia a Madrid. Como ya avanzamos, el viaje de estudios se produce a finales de mayo de 1856, desplazándose un grupo de 16 alumnos dirigidos por dos profesores, a los que acompañó un fotógrafo y un formador, contando con un presupuesto de 30000 reales; el viaje era avalado por el Ministro de Fomento mediante Real Orden, adjuntándose igualmente una comunicación expresa al Gobernador de la Provincia³³.

Los profesores al cargo de la expedición eran Jerónimo de la Gándara y Nicomedes de MENDIVIL³⁴. Nos encontramos así ante dos jóvenes profesores, de



Templete occidental del Patio de los Leones, h. 1858, por G. de Beaucorps y estado del mismo h. 1862, por Charles Clifford.

³³ Las únicas precisiones documentales sobre este viaje se encuentran en el legajo R.A.B.A.S.F., 5-1-32 Expediciones Artísticas; se trata de sendas reales órdenes que se transcriben a continuación: Granada, Al Sr. Presidente de la Academia de San Fernando, comunicación del 24 de abril de 1856 con el enterado de la Junta General de 1º de mayo.

Excmo. Sr. De conformidad con lo propuesto por el Director de la Escuela Especial de Arquitectura, con arreglo al artículo segundo de los adicionales del Reglamento de 24 de enero de 1854, la Reina (q. D. g.) se ha servido disponer que la expedición artística que han de verificar este año los alumnos de dicha Escuela tenga efecto a la ciudad de Granada bajo la Dirección del profesor D. Gerónimo de la Gándara, acompañado del profesor agregado D. Nicomedes de Mendivil, un fotógrafo, un formador y de los diez y seis alumnos indicados por el expresado director; así mismo se ha servido resolver S. M. que con cargo al artículo primero, capítulo veintiuno del presupuesto vigente se libre a favor del mismo la suma de treinta mil reales de vellón con destino a los gastos que origine la expedición, recomendándole la mayor economía; que mida oportunamente la cuenta justificada y dé anticipadamente aviso de cuando haya de emprenderse el viaje, para adoptar las disposiciones que se juzguen convenientes.

De Real Orden lo digo a V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes, Dios guarde a V.E. muchos años, Madrid 24 de abril de 1856, Fdo. Francisco de Luxán.

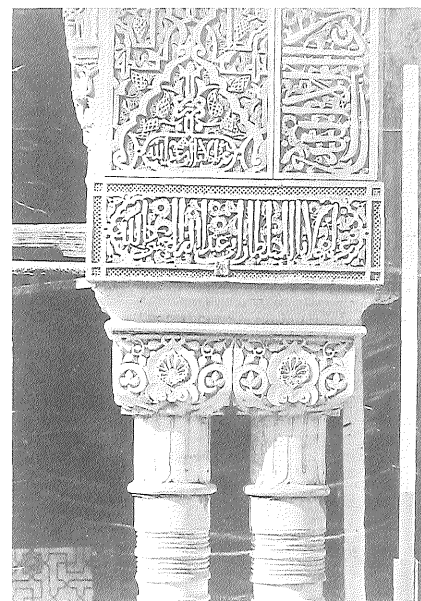
Se recomienda al Sr. Gobernador de Granada que preste apoyos y auxilios necesarios a la expedición artística bajo la dirección de los Sres. Gándara y Mendivil. Enterada con satisfacción y gratitud la Junta General del 13 de julio.

Con esta fecha comunico al Director General de Agricultura, Industria y Comercio la Real Orden siguiente:

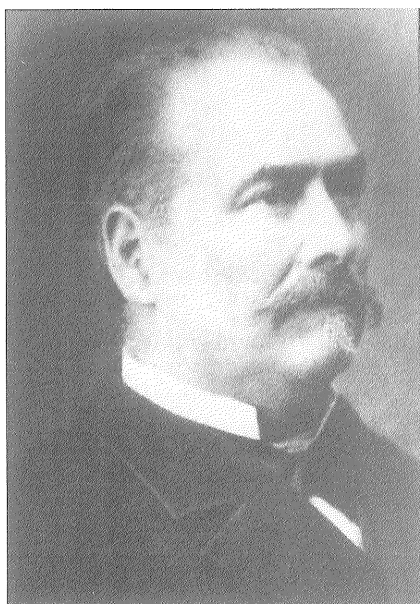
Excmo. Sr. Debiendo salir en los días 26 y 27 del corriente para Granada la expedición artística compuesta de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura bajo la Dirección de los profesores D. Gerónimo de la Gándara y D. Nicomedes de Mendivil, cuyo efecto principal consiste en el estudio del Real Palacio de la Alhambra, la Reina (q. D. g.), solicita siempre por los adelantos y lustres de las artes Españolas, ha tenido a bien disponer que se recomiende en su Real nombre a los individuos pertenecientes a dicha comisión al gobernador de la Provincia en que van a desarrollar su cometido, para que les preste el apoyo y los auxilios necesarios, y al Intendente de la Real Casa y Patrimonio a fin de que por la misma se den las órdenes oportunas para el mejor éxito de la expedición mencionada en la parte que pueda corresponderle.

De la propia Real Orden lo traslado a V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes. Dios guarde a V. E. Madrid 13 de junio de 1856. Fdo. Francisco de Luxán.

³⁴ Nicomedes Mendivil Cuadra era natural de Saracho (Alava) e ingresa en 1848 en la Escuela Preparatoria, accediendo en el curso 1850-1851 al primer año específico de Arquitectura, obteniendo el título el 2 de noviembre de 1854; accede igualmente el pensionado en el extranjero que no parece consumir en su integridad, pues es nombrado profesor agregado de la Escuela en 1855.



Detalle del soporte central del Patio de los Leones, h. 1870, por Jean Laurent.



Rafael Contreras Muñoz (1826-1890).

unos 31 y 29 años respectivamente, que han tenido una intensa relación previa con el tema que pretenden dirigir. De hecho, destaca en ambos su notable capacidad gráfica, verificable en sus expedientes académicos y en las experiencias previas de viajes de estudios. Mientras Gándara, discípulo mas directo de Zabaleta, centró su experiencia en el extranjero, Mendivil había participado previamente como alumno de tercer curso en el viaje a Salamanca de 1853 dirigido por Jareño y en el de Guadalajara dirigido por Enríquez Ferrer en 1854.

Cuando llega a Granada la expedición de la Escuela, ¿cual era la situación del monumento, tanto en su estado físico como en las personas o instituciones a cargo del mismo?. Aunque esto no constituya un objetivo específico de este estudio, sí conviene aportar al menos algunos datos que permitan contextualizar mínimamente la Alhambra que pudieron encontrar los profesores y alumnos de la Escuela.

Empezando por una cuestión en parte disciplinar, habría que hacer mención que los viajes a la Alhambra van a tener lugar en lo que se ha denominado como la era del dominio de la familia Contreras³⁵. Esta se inicia en 1828, con el nombramiento de José Contreras como encargado de las obras de fortificación y seguridad de la Alhambra.³⁶ En 1847, y tras una visita de inspección y arbitraje del arquitecto Domingo Gómez de La Fuente en relación con las polémicas sobre la conservación del monumento, el 17 de abril se nombra al arquitecto Salvador Amador (Granada c. 1813 - título 1835, 13 abril) como Director de las obras de la Alhambra, mientras que el 17 de noviembre del mismo año se nombra «restaurador adornista» a Rafael Contreras Muñoz³⁷ (1826-1890), hijo de José Contreras, aunque no era arquitecto titulado. Esta ambigua solución dará lugar a una continuidad efectiva de Rafael Contreras en las actuaciones sobre el monumento, con ciertos altibajos en su dominio en función de los arquitectos o las instituciones al cargo del monumento. Frente a esta continuidad, los arquitectos oficiales del monumento se iban sucediendo con cierta discontinuidad; así en 1850 el Gobernador de la Alhambra nombra director de las obras al hermano de Rafael, Francisco Antonio Contreras Muñoz, cargo en el que sólo dura un año, pues es sustituido por Juan de Pugnaire, quien ostentará el cargo hasta 1858.³⁸

En lo que al estado del edificio se refiere, la visita de la expedición de la Escuela va a coincidir con el final del «siglo de desolación» que transcurre entre 1750 y 1850 aproximadamente. Por otra parte, este ambiente exótico y romántico de ruina evocadora es el que ha cautivado a la mayor parte de dibujantes y literatos que hemos conocido hasta el momento. Profesores y alumnos se encuentran así con un edificio en vías de reestructuración e intervención, centradas en

Se le supone coautor con Jareño de la desaparecida Fábrica de La Moneda en Madrid, donde se registra su actividad hasta 1864, parece ser que aún trabajaba en su tierra natal hacia 1884.

³⁵ Muchas de las precisiones sobre la Alhambra de esta época proceden de ALVAREZ LOPERA, J.: «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)» en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1977 Tomo XIV, nº 29-31.

³⁶ ALVAREZ LOPERA, J.: Op. cit, p. 30. Habría que observar que en este año José Contreras no tenía reconocido el título de arquitecto por la Academia. El título lo obtiene el 2 de junio de 1833 a la edad de 39 años, lo que supone que habría nacido en Granada hacia 1794; *Libro de registro de títulos de la Academia 1818-1900*, R.A.B.A.S.F., 3/154. José Contreras dibuja y edita en 1853 un atractivo Plano Topográfico de la Ciudad de Granada (2340 x 3310 mm.) por encargo del Cabildo, ver CALATRAVA, J. y RUIZ MORALES, M.: *Los Planos de Granada 1500-1909*, Granada, Diputación de Granada, 2005, pp. 100-105.

³⁷ *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Tomo XV, pág. 256. Ver también GALLEGO ROCA, J.: «Rafael Contreras y las restauraciones románticas de la Alhambra», en *Restauración y Rehabilitación*, nº 70, 2002, pp. 54-62. Al igual que su padre, Rafael publica también un plano de la ciudad de Granada aunque de mucho menor tamaño (314 x 460 mm.) en 1872, ver CALATRAVA, J. y RUIZ MORALES, M.: *Los Planos de Granada 1500-1909*, Granada, Diputación de Granada, 2005, pp. 105-112. En 1875 publica en Granada *Del arte árabe en España...*

³⁸ El mismo día que obtuvo el título de arquitecto por la Academia José Contreras, el 3 de junio de 1833, obtuvo también el suyo Juan de Pugnaire, constando que era natural de Granada y de 25 años de edad. *Libro de registro de títulos de la Academia 1818-1900*, R.A.B.A.S.F., signatura 3/154; En este libro no consta que Francisco Contreras fuera arquitecto.

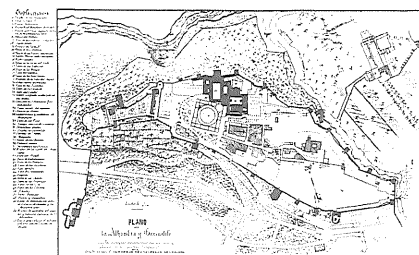
³⁹ «Igualmente se acordó que, aprovechando la circunstancia de haber dado permiso el Real Patrimonio a la Escuela especial de Arquitectura para formar vaciados sobre los relieves de la Alhambra, de cuyo permiso había hecho en parte uso la Escuela en la expedición de sus alumnos en el corriente año de mil ochocientos cincuenta y seis, volviese el formador a sacar los bajo relieves que en dicho edificio había dejado de formar, a fin de hacer una colección completa para publicarla en la obra que tenía encomendada la Comisión; habiendo de hacerse estos gastos con cargo al presupuesto de la publicación...». Actas 1856-1859, sesión 14 de agosto de 1856, R.A.B.A.S.F., libro 3/191.

operaciones como la restauración «integral» de la Sala de los Baños o procesos de intervención como los efectuados en torno al Patio de los Leones. En 1858, el arquitecto Juan Pugnare había sido sustituido por el coronel Ramón Soriano. En probable connivencia con Rafael Contreras y desarrollando una idea gestada con anterioridad, se encontraba en pleno proceso de ejecución el polémico casquete esférico exterior del templete oriental del patio de los Leones.

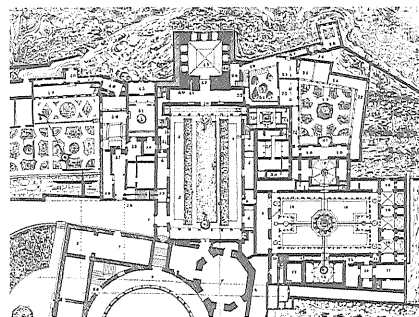
Antes de centrarnos en los posibles resultados producidos en estas campañas y en su posterior elaboración para la publicación, conviene hacer mención a dos aspectos complementarios de las tomas de datos. Como ya habíamos observado, en paralelo al núcleo principal de profesores y alumnos, la expedición de 1856 contó con la contribución de un formador y un fotógrafo. Por los datos de las actas de la Comisión, el 14 de agosto de 1856 se sugiere un nuevo viaje a Granada del formador Juan Antonio Villegas para que completase la labor iniciada.³⁹ En la reunión de la Comisión del 25 de octubre de 1856 se aprueba el pago de 1170 reales de vellón al mismo Villegas, por la ejecución de los modelos de yeso de la Alhambra, citándose que había regresado a Madrid el 2 de octubre⁴⁰. En la sesión correspondiente al 6 de noviembre se da cuenta de la aportación fotográfica de Eduardo García, que no debió resultar plenamente satisfactoria pues se le encomendó un viaje a París para realizar algo así como un curso de perfeccionamiento en el incipiente arte de la fotografía⁴¹. En el mismo mes de noviembre se aprueba el gasto de 3000 reales para que se desplace a París, desde donde envió entre diciembre y enero del año siguiente diversas fotografías que daban fe de sus progresos técnicos.

Otro aspecto de interés en lo relativo a la toma de datos de estas expediciones se centra en los posibles medios complementarios utilizados. Por los datos que figuran en los presupuestos de los viajes a Salamanca y Guadalajara, parece ser que una partida importante de los mismos consistía en la formación de andamiajes de madera tendidos sobre las fachadas de los monumentos objeto de medición. De esta manera, y frente a las implementaciones técnicas actuales, los alumnos del siglo XIX pudieron alcanzar con medios sencillos, aunque relativamente costosos, un elevado grado de precisión.

De cualquier modo, y ante la falta de mayores precisiones documentales, lo que sí se puede afirmar es que los posibles resultados de los trabajos de los alumnos quedaron en gran parte sumidos en el olvido. Del seguimiento de las Actas desde 1856 se deduce que los dibujos preparatorios para la publicación fueron ejecutados en su mayor parte por los profesores y por diversos profesionales. Tras los tanteos iniciales sobre los trabajos de los alumnos, el acuerdo del 9 de octubre de 1856 invitando a diversos arquitectos a presentar sus trabajos marca un rumbo preciso; en esta invitación se anuncia un pago por los dibujos aunque también se insinuaba que la Comisión «contaba principalmente con el amor al arte de los profesores invitados»⁴². Digamos que en equilibrio entre el amor al



Planta de la Alhambra y de los Palacios en la obra *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, de Rafael Contreras 1878.

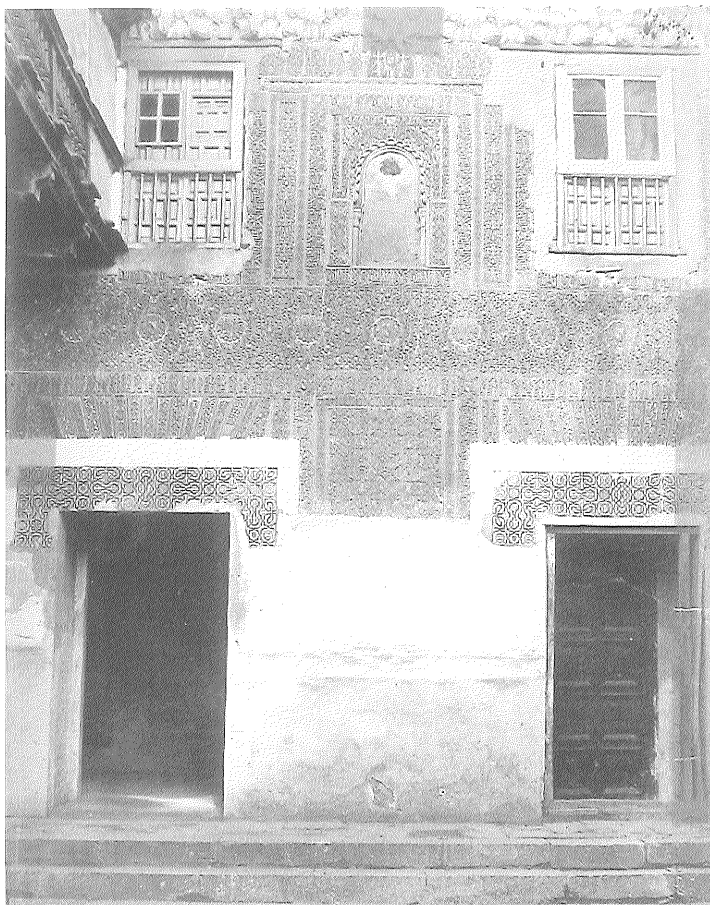


⁴⁰ «El Señor Gándara presentó la cuenta de los gastos ocasionados en el desempeño de la comisión de Don Juan Antonio Villegas, para completar la colección de vaciados de la Alhambra de Granada, destinada a facilitar el estudio de aquel monumento, la cual cuenta fue aprobada, acordándose se le expidiese el correspondiente libramiento de la cantidad de mil ciento setenta reales de vellón, alcance que resultaba a favor del señor Gándara en dicha cuenta. Al mismo señor Gándara encargó la Comisión decir al formador Villegas que esta había visto con agrado sus trabajos». Actas 1856-1859, sesión 25 de octubre de 1856, R.A.B.A.S.F., libro 3/191.

Como información complementaria, en el libro de cuentas 1856-1857 figuran diversos pagos sobre este asunto: el 18 de agosto de 1856 se pagaron 1000 reales a Gándara para «ocurrir a los gastos de vaciado», el 3 de octubre de 1856 se pagaron 1428 reales a la «empresa de mensajerías» por el transporte a Madrid, y el 4 de octubre 800 reales a Juan Antonio Villegas; las anotaciones se cierran con pago a cuenta de los 1170 reales al mismo Villegas el 3 de noviembre de 1856 R.A.B.A.S.F., libro 3/77.

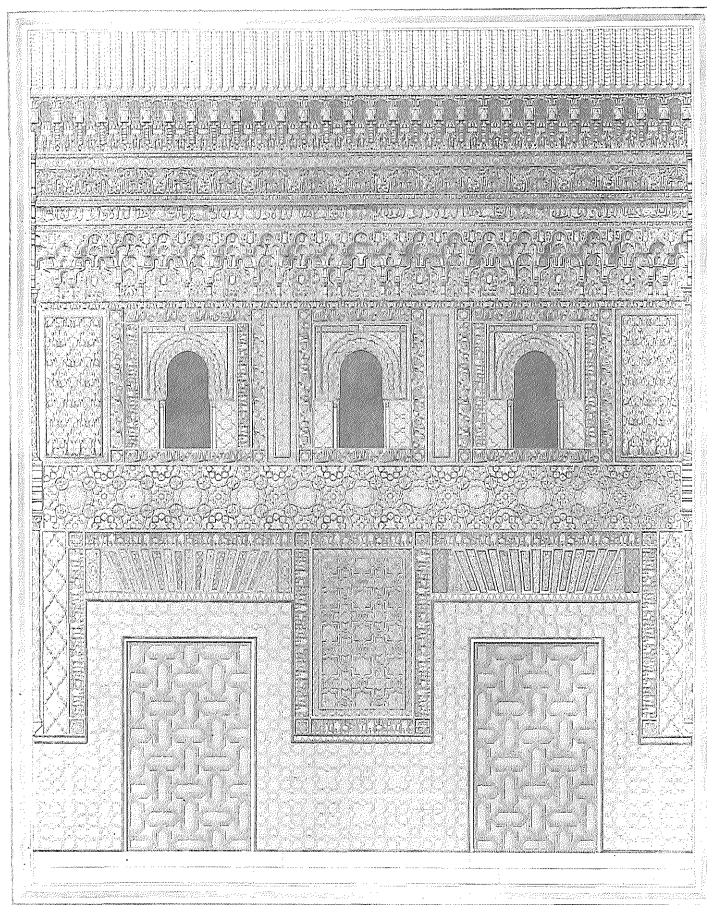
⁴¹ «Don Eduardo García presentó las fotografías de la Alhambra y otra de Granada hechas por él en la última expedición de la Escuela especial de Arquitectura; y examinadas detenidamente, se acordó proponer al Gobierno de S. M. que se auxiliase al referido García para que pasase a París, a fin de que en uno o dos meses, se perfeccionase al lado de Monsieur Bisson en el arte fotográfico; dándole tres mil reales por una vez de los fondos de la Comisión, y contrayendo Don Eduardo la obligación de trabajar a su vuelta en la obra, y enseñar a algunos jóvenes con el mismo objeto. Que se recomendase la prontitud en el despacho de este asunto a fin de que el señor García no hiciese falta a la publicación». Actas 1856-1859, sesión 6 de noviembre de 1856, R.A.B.A.S.F., libro 3/191.

⁴² Se acordó que se invitase para que, si lo tuvieran a bien, contribuyesen con sus trabajos a la publicación de la obra, los señores Don Anival Alvarez, Don Antonio Zabaleta, Don Narciso P. Colomer, profesores que han sido de la Escuela especial de Arquitectura, y los señores Arquitectos



Fotografía de la fachada del Patio de la Mezquita antes de su restauración, h. 1865, por Jean Laurent.

La fachada del Patio de la Mezquita en la obra *Plans, Sections, Elevations and Details of the Alhambra*, de Jules Goury y Owen Jones 1842-1845.



arte y el ingreso complementario, profesores como Gándara o Jareño, que formaban parte de la Comisión, fueron produciendo y cobrando dibujos desde los momentos iniciales de la publicación.

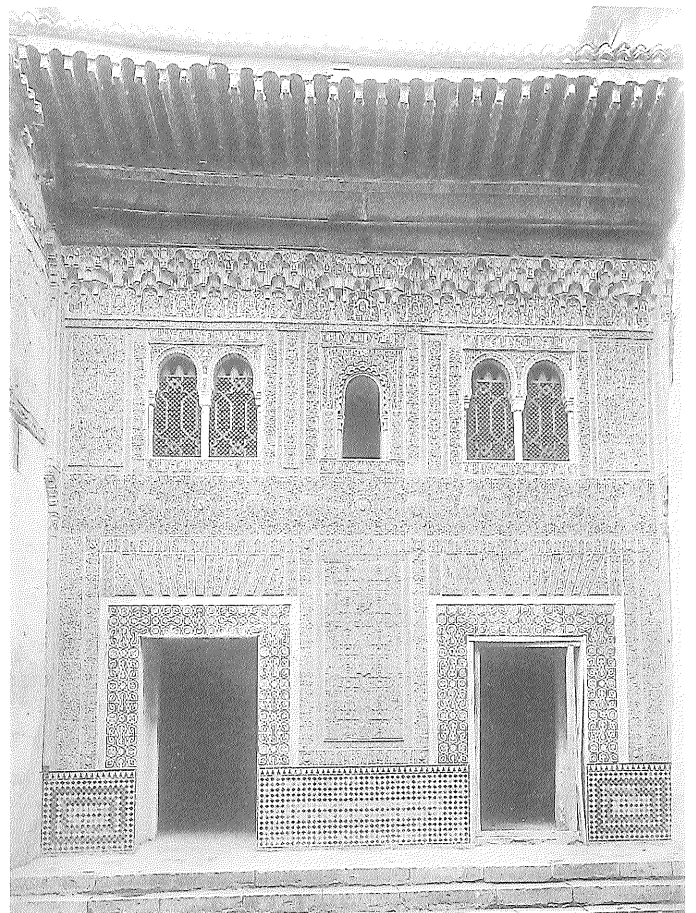
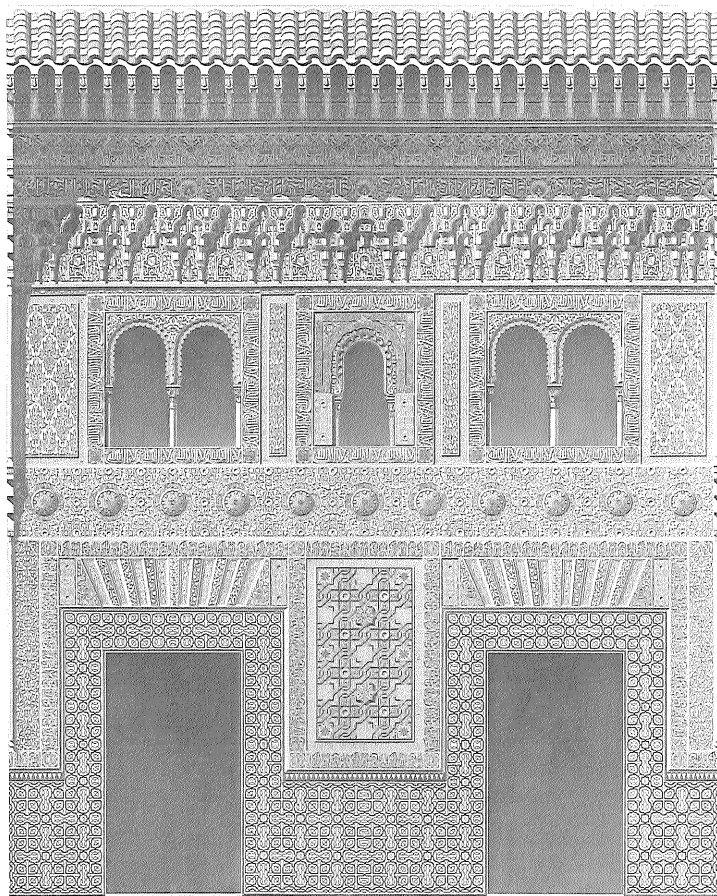
En el caso de Granada, en la documentación consultada no ha aparecido ninguna noticia concreta sobre la lista de alumnos del viaje de 1856 ni de sus dibujos. El primer dibujo preparatorio del que existe constancia es el de la Puerta del Vino, que Gándara presenta a la Comisión el 12 de mayo de 1857; en diciembre de ese mismo año factura 10500 reales por cinco dibujos entre los que se encuentra el antes citado junto con otros entre los que también se encuentra el detalle de la parte superior del Mirador de Lindaraja; observemos tan sólo que en 1855 su sueldo anual como catedrático era de 12000 reales. Hay que esperar a 1859 para que aparezcan nuevas referencias a dibujos sobre la Alhambra: el 19 de febrero se presenta y aprueba el dibujo de Menvil sobre la planta del pabellón del patio de los Leones que se tasa en 3000 reales; su sueldo anual como profesor agregado en 1855 era de 8000 reales.

En la sesión de la Comisión del 8 de junio de 1859 se produce una noticia de cierta importancia para la evolución de los dibujos sobre el asunto que nos ocupa, dice así : «El Sr. D. Gerónimo de la Gándara se ofreció a hacer una expedición a Granada a estudiar y copiar la Alhambra a fin de hacer ocho dibujos para la Comisión, y habiendo la Junta aceptado con agrado lo propuesto por el Sr. Gándara, se convino en que se pagarían los dibujos desde dos a tres mil reales cada uno». Aunque a veces se supone que este es el inicio de una nueva expedición artística de alumnos, la referencia concreta al dinero mas parece indicar una expedición del propio Gándara con unos objetivos muy concretos; de hecho, a partir de octubre comienza a presentar una serie de dibujos cuyos detalles y secuencia se pueden observar en las noticias que se ofrecen adjuntas a las láminas de esta edición.

Don Domingo Inza, Don Juan Madrazo, Don Demetrio de los Ríos, Don Luis Pérez, Don Francisco Cubas, Don Manuel Díaz Bustamante, Don Francisco Enríquez, Don Nicomedes Menvil, Don Vicente Saenz, Don Ramón María Giménez, Don José Esteve, Don Elías Rogent y Don Alejandro Sureda, sin perjuicio de invitar a otros, ni de recibir para examinar las obras de los que espontáneamente se ofreciesen a la misma.

Igualmente se acordó que cada uno de ellos pudiera elegir para sus trabajos el monumento que mejor les acomodase, pero que a los de Madrid se los indicase que los deseos de la Comisión sería de que diesen la preferencia al principio a los de Toledo.

También se acordó que con respecto a las recompensas de los trabajos se advirtiesen a los invitados que la comisión esperaba poder retribuir en la forma que la importancia de los dibujos exigiese, y que consintiesen los medios de que dicha Comisión dispusiese; y que esta contaba



Siguiendo estas mismas noticias, parece ser que en 1861 es el mismo Gándara quien hace de puente para el acceso de los hermanos Rafael y Francisco Contreras a la producción de dibujos para el cuaderno de la Alhambra. Desde entonces y hasta el final de la edición de los dibujos del cuaderno, éstos, y fundamentalmente Francisco, dibujarán la parte básica de la obra. De los 21 dibujos, 11 son de la familia Contreras, 6 de Gándara y 2 de Méndivil; los dibujos de los alicatados son de Jose Maria Ramón, aprendiz de la propia Comisión, y Jose María Escudero, del que se carece de noticias. De estos 21 dibujos 18 ya se habían entregado en 1870, quedando para la parte editada por Dorregaray los tres restantes y las entregas del texto. El espeso desarrollo literario fue redactado por el discípulo de Pascual Gayangos, el granadino Juan Facundo Riaño (1829-1901), quien formaba parte de la nueva comisión de la Academia. Este político y catedrático redactará entre 1877 y 1881 un texto netamente decimonónico que en ningún momento conecta con la serie gráfica ofrecida por las láminas.

La fachada del Patio de la Mezquita en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* por Francisco Contreras h. 1870.

Fotografía de la fachada del Patio de la Mezquita después de su restauración, h. 1890, por Jean Laurent.

Como resultado final, la aportación del cuaderno de la Alhambra de Granada de la serie *Monumentos Arquitectónicos de España* adolece ante todo de una clara irregularidad. Entendida en su autonomía como obra monográfica resulta bastante cuestionable, ya que falta una unidad de planteamiento que transmita mínimamente la idea general del monumento; es tan sólo la planta de conjunto del núcleo palaciego, curiosamente la última lámina entregada, la que asume esta débil misión unitaria. A pesar de ella, los dibujos resultan episódicos y puntuales, siendo realmente difícil referir estos elementos al conjunto.⁴³

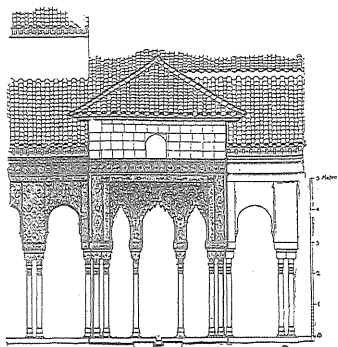
No obstante, admitido este hecho, la documentación parcial aportada alcanza momentos de gran interés y calidad tanto en su valoración gráfica como, consecuentemente, en su valor testimonial e informativo. En relación con el primer aspecto, resultan especialmente atractivos los dibujos preparatorios de la

principalmente con el amor al arte de los profesores invitados. Actas 1856-1859, sesión 9 de octubre de 1856, R.A.B.A.S.F., libro 3/191.

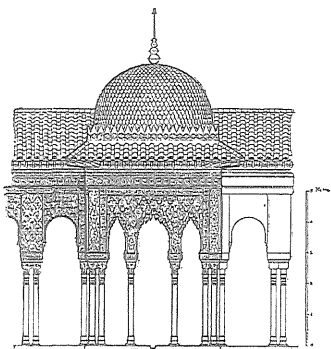
⁴³ Esta falta de unidad ya se había evidenciado en la última etapa de la obra, pues en el acta de 20 de abril de 1875 se establece:

1º Que para completar la monografía de la Alhambra además de las láminas publicadas deberían hacerse las que a continuación se expresan.

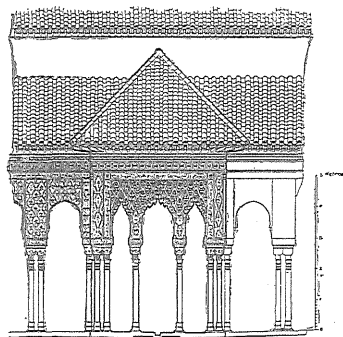
1ª Planta general del palacio de la Alhambra (Granada), 2ª Puerta Judicial (cromo), 3ª Sección longitudinal del cuarto de los Leones desde la puerta hoy de entrada (A contorno), 4ª Sección transversal del mismo cuarto, comprendiendo las salas de Abencerrajes, Dos Hermanas y Lindaraja (A contorno), 5ª Sección del cuarto o torre de Comares, comprendiendo el cuarto llamado de la Alberca (A contorno), 6ª Detalles del cuarto de Comares y de su ingreso (Cromo),



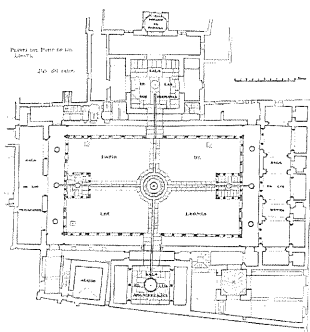
PATIO DE LOS LEONES: TEMPLETE DEL PONIENTE, RESTAURACIÓN DEL SIGLO XVII.



PATIO DE LOS LEONES: TEMPLETE DEL SALIENTE, RESTAURACIÓN DEL SIGLO XIX.



PATIO DE LOS LEONES: TEMPLETE CON LA CUBIERTA PRIMITIVA.



Alzados de los templetes y planta del Patio de los Leones publicados por Leopoldo Torres Balbás en el artículo «El Patio de los Leones (Granada)», en *Arquitectura* nº 117, año 1929, pp. 3-11.

mano de Gándara, seguidos a cierta distancia por los de Francisco Contreras. En cuanto a su valor informativo, debería ser objeto de un estudio mas preciso su grado de fiabilidad, en el que habría que calibrar los grados de «restauración o reconstitución» de la imagen del monumento en relación con el estado real de los elementos en su tiempo. En este sentido, como invitación a este posible estudio mas afinado, se acompaña como ilustración el caso de la denominada fachada de la Mezquita, poniendo en paralelo los dibujos de Goury-Jones y Contreras, junto con las fotografías del mismo tema antes y después de los dibujos.

Desde el punto de vista de la docencia y aprendizaje de los alumnos, la valoración de la obra tampoco resulta meridiana. Frente a una idea inmediata que podría sugerir una idílica relación institucional del Estado y la Escuela en la que los alumnos, además de aumentar su formación, contribuirían al conocimiento y difusión del patrimonio español, el proceso real y el resultado distan de corresponder a esta idea. De hecho, la mayor parte de los dibujos responde a la autoría de los profesores y a los profesionales de la restauración del monumento.

De cualquier modo, este conjunto de texto y dibujos constituye una referencia de indudable valor historiográfico, que tal vez se debería entender no como una obra ensimismada, sino como parte y complemento de un conjunto o corpus de documentación del conjunto edificado a lo largo del tiempo.

En torno al siglo XX: Alhambra y Escuela

Tras la consideración de las relaciones entre el monumento y su trayectoria o vida dibujada durante el siglo XIX, quedaría contemplar someramente los aspectos básicos de la dimensión gráfica y didáctica de la Alhambra teniendo como ámbito preferente el siglo XX, sin olvidar los umbrales de transición con los siglos colindantes en el tiempo. Y en esta contemplación trataremos de atender con preferencia a las relaciones con los ámbitos docentes de las Escuelas de Arquitectura.

De esta manera, la era de dominio de los Contreras sobre el monumento conocerá su etapa final entre 1888 y 1907, período durante el cual Mariano Contreras Granja ⁴⁴, hijo de Rafael Contreras, ejercerá su cargo de conservador de la Alhambra; esta etapa finalizará con la dimisión del mismo, en relación con un primer ensayo de creación del Patronato para la gestión del simbólico conjunto. A éste le sucederá Modesto Cendoya, cuyo agitado período de actuación conocerá una primera fase hasta 1915, abriéndose una etapa de crisis que dará lugar a la incorporación de una figura de gran importancia tanto en la cultura arquitectónica española como en la Escuela de Arquitectura de Madrid cual fue Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923); el entonces ya mas que maduro catedrático y Director de la Escuela, redactará en 1917 un plan general de conservación e intervención del monumento que servirá de base para las actuaciones hasta 1923, época en la que Modesto Cendoya finalizará sus actuaciones en el edificio.

Alcanzamos así un momento de cierta intensidad en las relaciones entre la Escuela de Madrid y la Alhambra, englobando en esta denominación tanto a la institución académica como al conjunto de arquitectos cuyo ámbito cultural, aunque no exento de contradicciones, se desarrolló en torno a la ciudad capital del Estado. Entre 1923 y 1953 va a tener lugar una singular relación que, a su vez, va a conocer dos etapas muy distintas teniendo como frontera intermedia nuestra dramática Guerra Civil.

El período entre 1923 y 1936 va a tener como figura básica de referencia a Leopoldo Torres Balbás ⁴⁵ (1888-1960). A diferencia de lo ocurrido hasta el momento, las relaciones entre la Escuela y el Monumento van a conocer una cierta inversión, ya que don Leopoldo va a iniciar su singular trayectoria consolidando

7ª Pinturas de la sala llamada de Justicia (cromo), 8ª Detalle de las techumbres de madera, del Patio de los Leones y otras varias. R.A.B.A.S.F. libro 3/194.

Como se puede observar, de este ambicioso programa gráfico tan sólo se realizaron los grabados correspondientes a las dos primeras y una aproximación de la octava.. En el legajo R.A.B.A.S.F., 5-185-1 se añaden a la lista anterior algunas precisiones mas:

Para encabezamiento de la monografía, el Jarrón Árabe existente en el mismo palacio (Cromo), para final, la Pila de los Unicornios (grabada en aguafuerte), para intercalar en el texto, los Baños (grabados en piedra o al aguafuerte). El Sr. D. José Amador de los Ríos, está encargado de proseguir el texto de esta monografía.

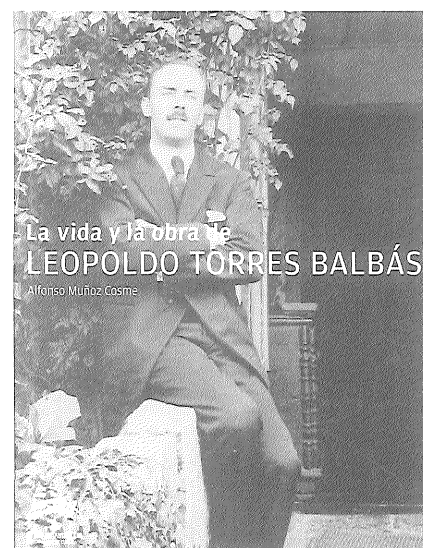
su prestigio previamente en Granada, accediendo después a la docencia; titulado por la Escuela de Madrid en 1916, en marzo de 1923 ocupará al cargo de arquitecto conservador de la Alhambra, desarrollando una intensa labor que marcará un hito de referencia fundamental en la historia de la restauración monumental española. Desde el enfoque específico de este estudio, Torres Balbás va a producir además un ingente corpus gráfico sobre el edificio, hoy custodiado por el Patronato de la Alhambra. Como simple muestra de las operaciones de intervención en el edificio, en lo que significa además como operación simbólica, desmontará la cúpula exterior del templete oriental del Patio de los Leones, actuación que sería objeto de enconada polémica en 1929. Será así en junio de 1931 cuando acceda por oposición a la cátedra de Historia de las Artes Plásticas e Historia de la Arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Y al decir por oposición, convendría apuntar que su principal oponente en aquella cátedra fue Francisco de Asís Iñiguez Almech (1901-1980), recién titulado también por la Escuela de Madrid en 1927.

Sorprendido Torres Balbás por la insurrección de julio de 1936 en tierras de Soria, donde se encontraba dirigiendo un viaje de estudios, quedará allí aislado durante la guerra ejerciendo una labor docente en un instituto de la capital y planteando su última restauración monumental en la Catedral de Sigüenza en 1938. Aunque será confirmado como catedrático en 1939, quedará definitivamente marginado de cualquier restauración oficial hasta el fin de sus días. Curiosamente, el 1 de enero de 1940, Francisco de Asís Iñiguez Almech será nombrado Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; desde su consolidada posición Iñiguez conseguirá, el 15 de marzo de 1943, la plaza de Catedrático de Teoría del Arte Arquitectónico y Teoría de la Composición de Edificios en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Desterrado pues Torres Balbás de la Alhambra, su puesto sería ocupado por su antiguo colaborador Francisco Prieto Moreno.

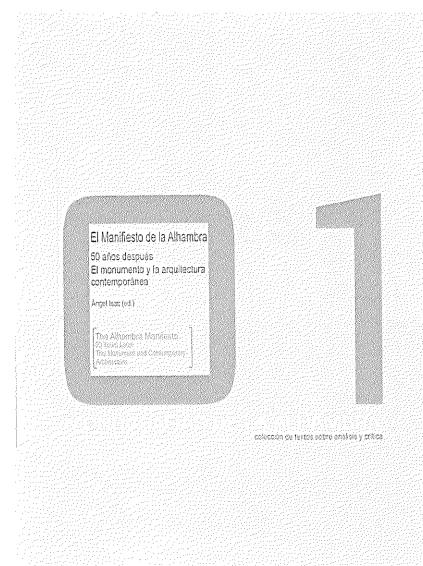
Entre la postguerra y la fecha de referencia de 1953 las relaciones entre la Escuela de Madrid y la Alhambra van a conocer dos últimos momentos de cierta intensidad. El primero se refiere a la colección de vaciados en yeso que reproducen determinados elementos de la Alhambra, y el segundo al denominado *Manifiesto de la Alhambra*.

La colección de yesos relativos a la Alhambra que se conservan en la Escuela es por el momento un cierto enigma próximo. Estos fondos documentales, escasamente conocidos –y por lo tanto escasamente apreciados hasta el momento–, debieron ser acomodados o producidos en relación con la creación del Museo Nacional de Arquitectura del año 1943, cuyo ideólogo principal era Modesto López Otero (1885-1962) y de cuyo patronato formaba parte Torres Balbás desde 1944. La colección de *modelados* de la Alhambra –objeto de atención específica por Miguel Sobrino en la sección anexa–, aunque probable producto de los siglos XIX y XX, vendría así a cerrar la labor específica de documentación gráfica complementaria al dibujo, propia de los viajes del siglo anterior.

Frente o complementariamente al dibujo de los *Monumentos* y al tautológico yeso de los vaciados, es la palabra la que sustenta el *Manifiesto de la Alhambra* del año 1953. Objeto de diversos estudios críticos de reciente aparición,⁴⁴ el *Manifiesto* ya no pertenece al ámbito específico y académico de la Escuela de Arquitectura, sino que parece erigirse como uno de los puntos de apoyo de los esfuerzos de actualización y modernidad de la Escuela de Madrid entendida desde el ámbito de la profesión. Anémico ya el, en general, triste esfuerzo de la arquitectura imperial, y desde la coyuntura de la nueva situación internacional, la Alhambra va a ser objeto de una nueva y esforzada perspectiva conceptual. De esta manera, como continuación y ajuste de los *Invariantes castizos de la arquitectura española*, de 1947, Fernando Chueca Goitia (1911-2004) el autoproclamado admirador y discípulo de Torres Balbás, será



Cubierta del libro monográfico sobre Torres Balbás, de Alfonso Muñoz Cosme.



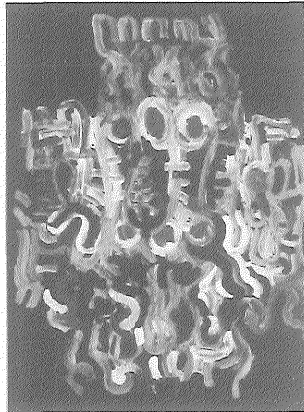
Cubierta del libro sobre los 50 años del Manifiesto de la Alhambra, editado en Granada en 2006.

⁴⁴ *Diccionario Enciclopédico Espasa Tomo 15*, p. 254. Mariano Contreras nace en Granada el 23 de abril de 1853; finaliza sus estudios de arquitectura en Madrid el 26 de noviembre de 1880, obteniendo el título el 1 de diciembre del mismo año.

⁴⁵ VILCHEZ, C.: *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: obras de restauración y conservación 1923-1936*, Granada, 1988 y MUÑOZ COSME, A.: *La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005.

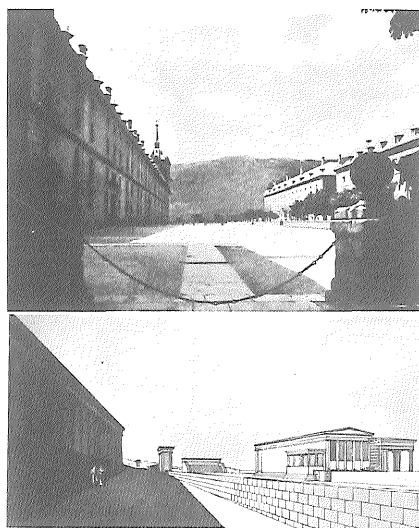
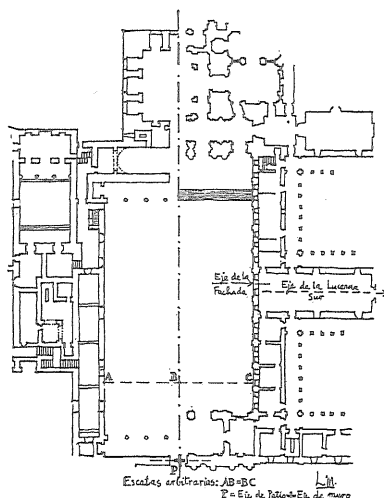
⁴⁶ ISAC, A. (ed.) «El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea», *Monografías de la Alhambra 01*, Granada 2006.

LA POÉTICA DE LA CIUDAD LA IMAGEN DE LA ALHAMBRA



PEDRO BURGALETA, ed.

Cubierta del libro promovido y coordinado por Pedro Burgaleta, editado en Madrid en 1994.



Esquema comparativo de los patios de Reyes en el Escorial y el de Comares en la Alhambra y comparación entre los accesos al Escorial y el Partenón. Dibujos de Luis Moya Blanco publicados en el artículo «La composición arquitectónica en El Escorial», en *Arquitectura* n° 56 agosto 1963, pp. 5-19.

uno de los principales promotores de la reunión en Granada en el otoño de 1952 y el redactor del texto. Curiosamente, don Leopoldo, a sus 65 años de edad y a siete años de su desdichada muerte, parece ajeno o ausente de este asunto.

Si, en términos sintéticos, ésta fue la última de las grandes lecciones o de los ensayos de destilación del potencial docente de la Alhambra por la Escuela de Madrid en torno a la mitad del siglo XX, quedaría por referir algunos recientes testimonios de esta recurrente confianza didáctica en el Modelo de la Alhambra, fruto mas bien de esfuerzos puntuales de profesores fundamentalmente referidos al ámbito docente en torno al dibujo. En este sentido habría que mencionar las publicaciones del año 1994 de las Escuelas de Sevilla y de Barcelona, así como la de 1996 en la Escuela de Madrid⁴⁷. Desde la perspectiva del Estado de las Autonomías y de la proliferación de Escuelas de Arquitectura en el ámbito nacional, habría que resaltar la relativamente reciente creación de la Escuela de Arquitectura de Granada, que en resonancia con la Escuela de Sevilla, parece tener en la Alhambra una de sus principales señas de identidad⁴⁸.

No obstante, la Alhambra, como uno de los principales hitos mundiales de referencia cultural y del turismo de masas en los siglos XX y XXI –pasado ya el «peligro» de su declaración como una de las nuevas siete maravillas mediáticas– dista de pertenecer tan sólo a las Escuelas. Objeto de un plan de conservación y gestión propiciado y conducido por el plenamente consolidado Patronato de la Alhambra, objeto de estudios mas o menos continuos por el Instituto de Estudios Arabes del CSIC, emblema de una revista cultural específica como *Cuadernos de la Alhambra*, etc. La creciente y casi inabarcable densidad del complejo cógulo cultural en torno a ella constituido, no parece sin embargo estar acompañada de una proporcionada aportación novedosa en relación con su específica vida gráfica arquitectónica hasta aquí esbozada⁴⁹.

Epílogo Gráfico: La Alhambra, la Acrópolis y el Escorial.

En agosto de 1963 Luis Moya Blanco, Director de la Escuela de Madrid desde el mes anterior, publicaba un artículo sobre El Escorial⁵⁰. En este texto aparecía un atractivo dibujo en el que asociaba el patio de los Reyes del Monasterio con el patio de Comares de la Alhambra, atendiendo a una lectura proporcional que tergiversaba sus dimensiones reales respectivas. En el mismo artículo, aparecían también unos dibujos de la Acrópolis de Atenas, cuyo argumento básico consistía en establecer una lectura comparativa con el modo de acceder a los monumentos en cuestión. Unos años antes, en 1949, el mismo Luis Moya había publicado un atractivo artículo en el que aparecían dibujadas a la misma escala –lo que normalmente se define como un paralelo gráfico–, una serie de grandes composiciones monumentales de la historia de la arquitectura, entre las que se incluían la Acrópolis y el Escorial, pero no aparecía la Alhambra⁵¹.

Como recordaremos, algo mas de doscientos años atrás, José de Hermosilla ya había establecido un cierto paralelo mental entre la Alhambra y El Escorial, al ensayar una reconstitución unitaria del conjunto palaciego granadino, en gran medida «contaminado» por el conocimiento previo del edificio modelo o referente

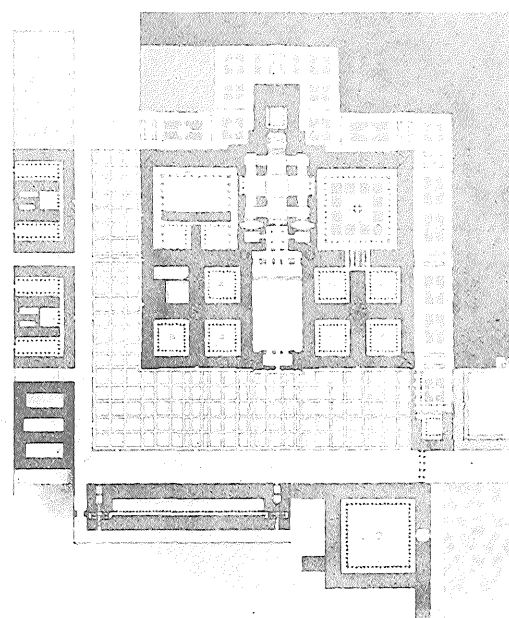
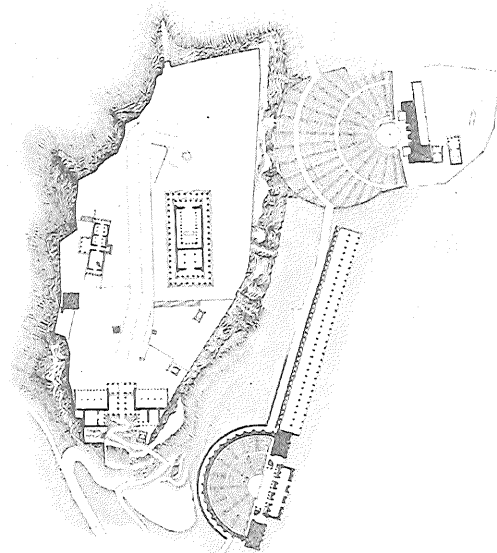
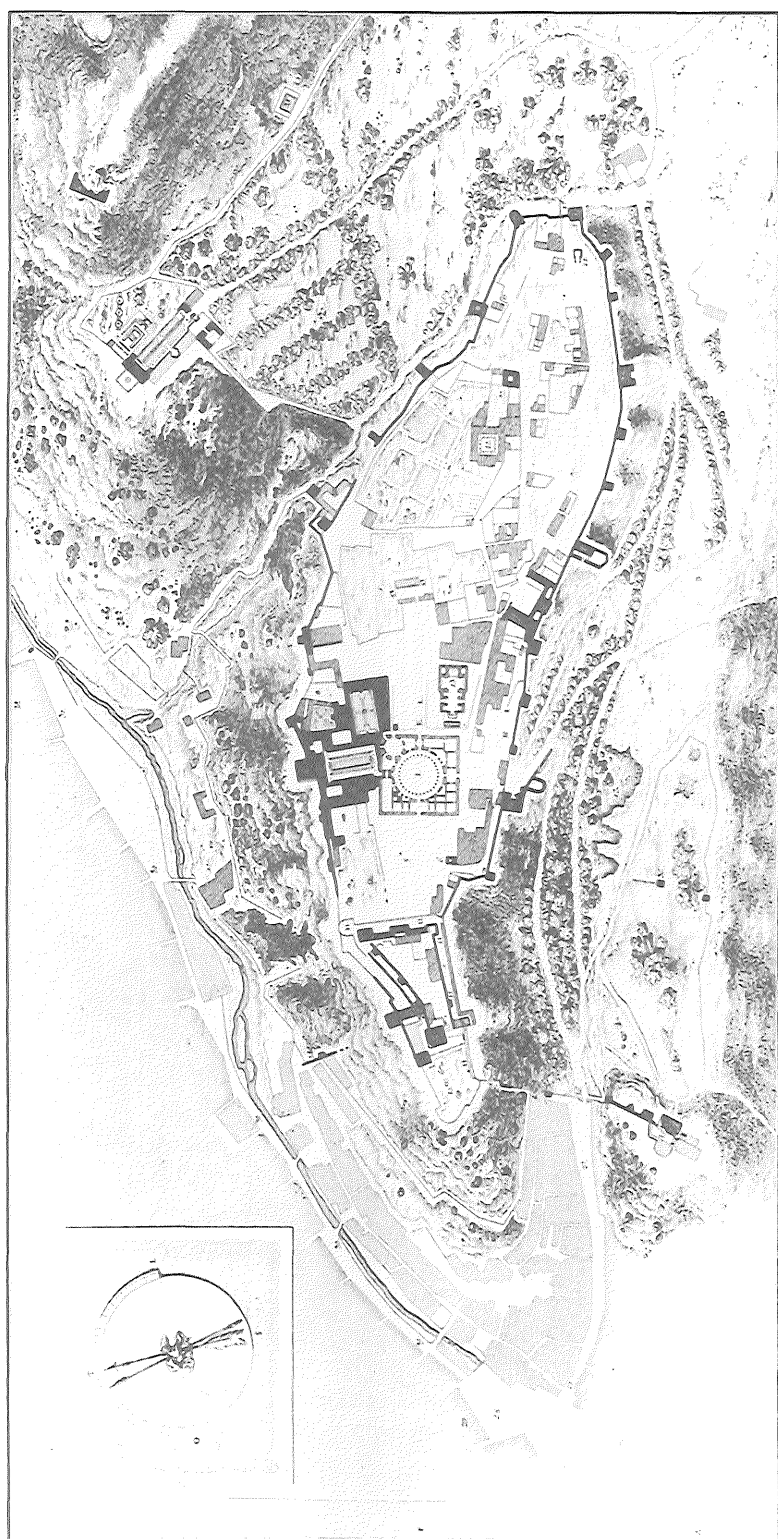
⁴⁷ U.S. E.T.S.A.S. *Alhambra de Granada, Reales Alcázares de Sevilla: dibujos*, Sevilla 1994, GARCÍA NAVAS, J.: *Dibujos de la Alhambra*, Barcelona, 1994, BURGALETA, P.: *La poética de la ciudad: la imagen de la Alhambra*, Madrid, 1996.

⁴⁸ Ver en este sentido las aportaciones de Rafael Manzano, Gámiz Gordo, recientemente Víctor Pérez Escolano, etc. desde Sevilla, o en relación con Granada, las aportaciones de Juan Calatrava, Javier Gallego, Juan Domingo Santos, Joaquín Casado de Amezúa, etc.

⁴⁹ Establecer un elenco de las producciones gráficas sobre la Alhambra en los siglos XX y XXI sería una labor ambiciosa y necesaria, que hay que suponer en vías de realización. La mera consulta de la revista *Cuadernos de la Alhambra*, las aportaciones de Antonio Almagro y Antonio Orihuela, los trabajos de Pedro Salmerón, A. Puertas y otros que sería prolijo pormenorizar, invitan a establecer una cierta estrategia unitaria que sintetizara el estado de la cuestión y se propusiera unos objetivos específicos actualizados desde el dibujo de la arquitectura. Frente a esta posible labor, parece que las inversiones en lo gráfico tienden a derivar hacia la fascinación de lo «virtual», donde la irreprochable implementación tecnológica casi siempre aparece acompañada de una cierta sensación de vacío cognoscitivo y didáctico.

⁵⁰ MOYA BLANCO, L.: «La composición arquitectónica en El Escorial» en *Arquitectura* n° 56 agosto 1963, págs. 5-19.

⁵¹ MOYA BLANCO, L.: «Grandes conjuntos urbanos» en *Revista Nacional de Arquitectura* n° 87 marzo 1949, págs. 97-115.



nacional de las enseñanzas académicas incipientes en aquel momento. Aunque se trate de una cuestión distinta y tal vez algo forzada –no obstante creo que atractiva desde el punto de vista literario–, podríamos recordar también que la Acrópolis de Atenas fue uno de los lugares donde Jerónimo de la Gándara ejerció su período de aprendizaje europeo como pensionado.

Como final abierto de esta apretada historia gráfica y docente –cuyo objetivo prioritario era situar y valorar el cuaderno de la Alhambra de la serie de los *Monumentos arquitectónicos de España* que a continuación se ofrece–, parece atractivo terminar este conjunto de imágenes comentadas con un último «paralelo gráfico» pretendidamente didáctico y sugerente; en él la planta del conjunto de la Alhambra dibujada por Hermosilla se acompaña del conjunto de la Acrópolis ateniense y de la planta de El Escorial dibujadas por Moya; por si alguien lo duda, y a salvo de un siempre posible pequeño error de montaje, las tres plantas pretenden tener la misma escala relativa a su correspondiente referente material. En el ámbito del dibujo y de la docencia, los tres grandes conjuntos monumentales coexisten en un nuevo espacio del que pueden surgir nuevas lecturas. En su atractiva y añeja relación con la arquitectura, tal vez habría que insistir en que el dibujo no sirve tan sólo para proyectar, a veces se olvida que sirve también para aumentar y difundir el conocimiento sobre la cultura arquitectónica.